

DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET CULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

DE SCHOUW

OP DEN OMSLAG

H[illegible]

PROF. DR MAX ITTENBACH

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Geestelijk Europa herdenkt dit jaar Hölderlin's honderdsten sterfdag.

Dit beteekent meer dan enkel een herinnering aan zijn tragisch einde; meer ook dan alleen de vervulling van een kultureelen plicht tegenover een klassiek Duitsch dichter; het is een teeken, dat sedert eenige decennia zijn roem aan het herleven is.

In de beide groote oorlogen verscheen de dichter Hölderlin ons geslacht in een nieuw licht.

Bij hem vinden wij het verheven woord voor levenswaarden, waarvan men zich in de vorige eeuw nog maar nauwelijks bewust was.

Bij deze herdenking doet hij zich aan ons in een nieuwe en andere gedaante voor en daarbij eerder als woordvoerder der toekomst dan van een honderdjarig verleden.

Deze „nieuwe" Hölderlin wordt eigenlijk alleen nog maar in Duitschland ondergaan. Daarbuiten denkt men veelal nog anders over hem en huldigt men een oudere opvatting omtrent zijn dichterlijk karakter. Misschien ziet men hem nog steeds zooals de romantici, bijvoorbeeld Arnim en Brentano, hem zagen: als zanger van den nacht en den heiligen waanzin. Hierin staat Hölderlin dicht bij den dichter Novalis, die evenals hij, den nacht en den dood bezingt: een overeenstemming, die men echter tot op heden nog weinig heeft nagegaan.

Het is verbazingwekkend, hoe uit dezelfde menschen- en gedachtensfeer der vroege romantici van het Jena van dien tijd, twee naar inhoud zoo op elkaar gelijkende, doch in wezen zoozeer van elkander verschillende dichtwerken konden ontstaan als Hölderlin's elegie „Brot und Wein" en Novalis' „Hymne an die Nacht".

Een andere opvatting ziet in Hölderlin den teederen idyllendichter, den zachtzinnigen, gevoeligen lyricus, wiens onderwerpen altijd weer betrekking hebben op de schoonheid der Natuur, op zijn vereering voor Griekenland of zijn liefde voor Diotima. Dit ontoereikende beeld van den dichter, dat, met voorbijzien der groote poëtische en geestelijke waarden van zijn belangrijkste werken, zijn ontstaan dankt aan enkele — en dan nog onvolkomen begrepen — onderdeelen van zijn werk, is echter wel het meest verspreide.

In die gestalte treedt hij ons uit de bloemlezingen tegemoet en zoodoende leest men over zijn moeilijk te begrijpen verzen héén.

De „idyllische" Hölderlin, dien men zich — daartoe gestimuleerd door de sentimentaliteit van het midden der 19de eeuw — in den geest had gevormd, werd verdreven door den „nieuwen" Hölderlin, zooals de generatie van den eersten wereldoorlog, in navolging van George, dien had leeren waardeeren. Men ontdekte namelijk het grootsche en heldhaftige in hem, den ernst van het offer en zijn sterke gebondenheid aan boven het persoonlijke uitgaande machten.

En hiermede begint in onze kultuurgeschiedenis zijn diepere invloed.

Maar ook dit heroïeke beeld van Hölderlin wijzigde zich in den loop der jaren. Onder den nauw merkbaren, doch alles doordringenden invloed van een dichter als Rilke en mede door de ontwikkeling van de existentiephilosophie ontdekte men aan Hölderlin's poëzie weer een nieuwen kant, namelijk dat zij met een oorspronkelijkheid zonder weerga de verschillende phasen van het „Zijn" vermocht te benaderen, ja zelfs, dat pas *zij* het geweest was, die het gezichtspunt en de taal had weten te vinden.

Bracht deze nieuwe kijk op Hölderlin in zekeren zin nog een verbreeding van den vorigen, terwijl tegelijkertijd de geheele inhoud van zijn werk meer en meer tot zijn recht kwam, toch lag hier het gevaar op de loer, dat zijn werk in psychologische puzzles uiteengerafeld zou worden en daarom keerden in den allerlaatsten tijd het wetenschappelijk onderzoek zoowel als het artistiek beleven van Hölderlin terug tot de oorspronkelijke mythische gegevens van zijn wereldbeeld.

Men beschouwt hem als den dichter der kosmische oermachten, der goddelijke krachten, wier strijd zich in het menschelijk „Zijn" openbaart.

Bij deze veelvuldige en vruchtdragende wisselingen van het Hölderlin-beeld was het de anders dikwijls gesmade literatuurwetenschap, die over het algemeen den weg bereidde tot nieuwe, levende inzichten: eerst de pogingen van den jongen Nietzsche, verder Dilthey's opstel over Hölderlin in „Das Erlebnis und die Dichtung", en dan de vele goede en diepzinnige boeken, die tegenwoordig

over Hölderlin verschijnen, vormen den trots onzer wetenschap en behooren als levend, vruchtdragend werk tot het geestelijk erfgoed van den Duitschen mensch.

Zij gaan hand aan hand met dien grooten en opmerkelijken ommekeer, die in het laatste decennium in onze lyrische poëzie plaats heeft en die sedert George, Trakl, Rilke, Weinheber e.a. in het teeken van Hölderlin staat.

Nadat gedurende een eeuw Hölderlin geenerlei invloed had uitgeoefend en de echte Duitsche lyriek geheel in het teeken van Goethe gestaan had, schijnt thans een nieuw tijdperk aan te breken, zonder eenigen opzet of program, groeiend uit zichzelf, met als leidstar: Hölderlin.

Goethe's lyrische nalatenschap aan het tegenwoordige geslacht door te geven, zooals zulks in de 19de eeuw met eerbied en ontzag geschiedde, stuit af op een gewijzigde geesteshouding, waardoor dit niet goed meer mogelijk schijnt.

Ware Hölderlin's dichtwerk niet zoo veelzijdig geweest, dan zouden er ook niet zulke uiteenloopende meeningen over ontstaan zijn.

Het innerlijk gehalte van Hölderlin's poëzie is zeer moeilijk te doorgronden. Het is alsof zij ons ontglippen wil, naarmate wij haar dieper willen peilen. Terwijl bijvoorbeeld de gedichten van Goethe voor den peinzenden mensch steeds duidelijker en rijker van inhoud worden en hem nader komen, gaat er juist van Hölderlin's poëzie een geheel andere betoovering uit: zij lokt ons naar eeuwig wijkende horizons en laat altijd verdere verschieten voor ons oprijzen.

Door den diepen indruk, dien ieder gedicht op zichzelf achterlaat, komt men er gemakkelijk toe om de veelzijdigheid van alle uit het oog te verliezen. Men moet dan ook, bijna met willekeur en onder geweldpleging aan het poëtisch geheel, Hölderlin's poëzie analyseeren, om zijn naar verschillende verten gerichte woorden naast elkander ordenen en hun verschil onderkennen te kunnen.

Zelfs de aan Schiller herinnerende strofen van den jongen dichter hebben reeds hun *eigen* geluid, al is er ook de vaste allure van het voorbeeld, zoowel in rhythmen als in woordenkeus, opzet en gedachte duidelijk uit te herkennen:

Diotima! Edles Leben!
Schwester, heilig mir verwandt!
Eh ich dir die Hand gegeben,
Hab ich ferne dich gekannt.
Damals schon, da ich in Träumen,
Mir entlockt vom heitern Tag,
Unter meines Gartens Bäumen,
Ein zufriedner Knabe, lag,
Da in leiser Lust und Schöne
Meiner Seele Mai begann,
Säuselte, wie Zephirstöne,
Göttliche! dein Geist mich an.

Dit Schiller-couplet — want dat is het in beginsel — is als het ware overgoten met een zachten gloed, als van glanzende zijde in teere lichte kleuren, en het forsche en gedurfde, dat er toch in ligt bedwongen, lijkt bij de teere teekening der details des te vermeteler.

Ongeveer op een zelfde wijze getransponeerd, kan men Klopstock's stem beluisteren: zijn afgemeten rhythmen, zijn ruimte scheppende, grenzen vervagende motieven, zijn stralende lichteffecten herhalen zich ook hier, maar dieper van kleur, inniger, vloeiender en toch als in buigzaam edel metaal gedreven:

Heilig Wesen! gestört hab ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren
Tiefern Schmerzen des Lebens
Hast du manche gelernt von mir.

O vergiss es, vergib! gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh ich dahin und du
Ruhst und glänzest in deiner
Schöne wieder, du süsses Licht!

Zijn elegische liederen, zwanger van diepe gedachten, zijn — vol van innig-doorleefde momenten — zonder het traditioneele bijwerk van de „idyllenkunst" der 18de eeuw, rechtstreeks uit des dichters eigen leven gegrepen en hebben — natuurgevoel en -gedachten in zich vereenigend — geen dichterlijk gewaad meer van noode; zij zijn zoo ongekunsteld van taal, bekennend-erkennend, zooals, behalve Goethe, maar weinigen het aandurfden:

Hab ich zu Hause dann, wo die Bäume das Fenster umsäuseln,
Und die Luft mit dem Lichte mir spielt, von Attikas menschlichem Leben
Ein unsterbliches Blatt zu gutem Ende gelesen,
Leben! Leben der Welt! Du liegst wie ein heiliger Wald da!
Sprech ich dann, und es nehm die Axt, wer will, dich zu ebnen,
Glücklich wohn ich in dir.........

Dan weer wordt het landschap door hem bezongen en in den eeredienst van zijn stille dankbaarheid huldigt hij het als een Godheid; of een rivier uit zijn geboorteland loutert zich tot een heiligen stroom, dien hij in echte, oorspronkelijke vereering dankt voor zijn levenbrengende krachten.

.........doch nimmer vergess ich dich,

So fern ich wandre, schöner Main! und
Deine Gestade, die vielbeglückten!

Gastfreundlich nahmst du, Stolzer! bei dir mich auf
Und heitertest das Auge dem Fremdlinge,
Und stillhingleitende Gesänge
Lehrtest du mich und geräuschloses Leben.

Misschien komt er hier een gevoel van treurigheid over ons, wanneer wij bedenken, hoe Hölderlin's poëzie en Beethoven's muzikale scheppingen, die voor elkander bestemd schenen, om samen te smelten tot de ware hymne van het Duitsche idealisme, langs elkander heen gingen,

zonder elkander te bereiken: één van die tragische voorbeelden van het elkaar misloopen, zooals het in de geschiedenis van het Duitsche geestesleven zoo veelvuldig voorkomt.

Zooals Goethe's en Mozart's kunst slechts zelden samenklonken, zooals Nietzsche, in zijn niet-kennen der Germaansche wereld, een waanvoorstelling van den noordschen mensch schiep, zooals Rilke vanuit zijn Russische mythen en den „Hochmut von Burgund" luk-raak de poëzie der Middeleeuwen zocht, deze echter slechts met zijn intuïtie benaderde, zonder er van te weten — zoo zouden wij het ook willen betreuren, dat Beethoven voor zijn dynamisch-pathetische Hymne geen betere keuze had en van Gellert's op rijm gezette overwegingen en Matthison's sentimenteel-gezwollen „Opferlied" gebruik moest maken, om ze aan zijn „Adelaïde" ten grondslag te leggen, zonder er een besef van te hebben, dat er kort vóór en in zijn eigen tijd poëzie het licht zag, van even hoogen rang als zijn eigen scheppingen.

Want behalve idyllische klanken, komen ook harde, metalen geluiden tot ons.

Dan ligt scherp afgeteekend, kantig en helder, als bergkammen in zonlicht, het innerlijk verloop van zijn latere strophen voor ons, vol van beteekenis, zonder een enkelen overbodigen aanhef, als in hoogspanning geladen met gedachten: beslissing, levenshouding en lotsbestemming in één.

Dies erfuhr ich. Denn nie, sterblichen Meistern gleich,
Habt ihr Himmlischen, ihr Alleserhaltenden,
Dass ich wüsste, mit Vorsicht,
Mich des ebenen Pfads geführt.

Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Dass er, kräftig genährt, danken für alles lern,
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will.

Naast dank en vereering, naast het beluisteren der stil-werkende goddelijke krachten, staat een harde, exclusieve trots, een zich bewuste adeldom van geest, een overtuigd zijn van de eeuwige geldigheid van het eigen, boven de profane wereld verheven Wezen. Dit kan zich in harde smaadwoorden lucht verschaffen, zich tot liefdevolle onredelijkheid opzweepen, zooals bijvoorbeeld aan het einde van „Hyperion"; het kan scherp en boosaardig worden (en uit het leven van den dichter is het maar al te goed bekend, hoe heftig en buitensporig zijn gekwetste trots kon opvlammen); het uit zich in een onverwoestbaar zelfbewustzijn, d.w.z. zijn bewustheid deel te hebben aan het Goddelijke:

.........denn dies lernt ich und hab ich von ihr,
Lasz uns leben, o du, mit der ich leide, mit der ich
innig und glaubig und treu ringe nach schönerer Zeit.
Sind doch wirs! Und wüszten sie noch in
[kommenden Jahren
Von uns beiden, wenn einst wieder der Genius gilt,
Sprächen sie: Es schufen sich einst die Einsamen liebend,
Nur von Göttern gekannt, ihre geheimere Welt.
Denn die Sterbliches nur besorgt, hinab in den Orkus
Sank die Menge, doch sie fanden zu Göttern die Bahn.
Sie, die, inniger Liebe treu und dem göttlichen Geiste,
Hoffend und duldend und still über die Trübsal gesiegt.

Hoezeer ook alle accoorden en klanken zijner scala innerlijk verschillen, mist men toch nergens dien éénen overheerschenden: den echten Hölderlin-toon. En deze wordt des te duidelijker, naarmate hij de sfeer der mythen dichter nadert.

Zijn zich overal herhalende gelijkenissen: aether en aarde, zon en waterstroom, de vrije wasdom van het geboomte, de eilanden van den Archipelagos (Hellas), de zuilen der oude steden, zij zijn kernklanken van een dichtertaal, die zich als het ware lang door tal van aardlagen heeft heengewonden, om ten slotte zijn feestelijken uitweg in den Mythos te vinden:

Um unsre Weisheit unbekümmert
Rauschen die Ströme doch auch, und dennoch,
Wer liebt sie nicht? und immer bewegen sie
Das Herz mir, hör ich ferne die Schwindenden,
Die Ahnungsvollen meine Bahn nicht,
Aber gewisser ins Meer hin eilen.

Hoe zouden wij beter de heilige directheid dezer mythenpoëzie kunnen beschrijven dan met Hölderlin's eigen woorden:

Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblösstem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk, ins Lied
Gehüllt, die himmlische Gabe zu reichen.

Deze mythe-vormende taal vond ook het woord, dat wij hier slechts aarzelend wagen uit te spreken, omdat het voor ons, iederen moeilijk doorworstelden dag méér, tot een gebed is geworden:

Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes, nicht einer zu viel gefallen.

De boven de persoonlijkheid uitgaande machten vormen het groote onderwerp van Hölderlin's dichtwerk, waaronder ook de gedachte aan den heiligen bodem van het Duitsche Vaderland opkomt.

En het zou wel de moeite waard zijn dit speciale motief nader te beschouwen.

Hölderlin echter alléén om deze reden als dichter van het Duitsche volk uit te roepen, zou aan dit begrip te kort doen. Wij gelooven namelijk, dat — onafhankelijk van het karakteristieke van inhoud zoowel als van de plaats, die het heilig vaderland steeds in Hölderlin's poëzie inneemt — deze in bijzondere mate specifiek Duitsch genoemd mag worden. Dit zullen wij dan ook

trachten te motiveeren. Daarbij loopen wij echter gevaar, ons met goedkoope overwegingen tevreden te stellen.

Het is niet moeilijk, aan den grooten dichter van een volk eigenschappen af te lezen en deze — vergelijkende — bij zijn volksgenooten terug te vinden, om dan deze eigenschappen tot nationale karaktertrekken te verheffen en ten slotte dien dichter op grond daarvan weer als het prototype van den volksaard te schilderen. Hoe naïef deze gedachtengang door zijn onvolkomenheid ook aandoet, toch doet hij zich in velerlei gedaante dikwijls genoeg voor. Want het is moeilijk op dergelijk gebied een beter gefundeerden te vinden.

Wanneer de ontleding van een enkele persoonlijkheid ons wetenschappelijk denken reeds voor onoverkomelijke moeilijkheden plaatst, hoeveel onmogelijker is dan niet het doorgronden der bijzondere geaardheid van een geheel volk. En zooals Linnaeus de planten niet determineerde naar hun geheele struktuur, maar naar één enkel hoofdkenmerk, zoo kan men ook hier niet veel meer doen dan Hölderlin's werk aan de hand van één bepaald kenmerk tot de specifiek Duitsche poëzie te rekenen.

Of deze indeeling nu van willekeur getuigt of juist schijnt, moeten de waarde en beteekenis van dit kenmerk uitmaken.

Hier dient echter nog een overweging aan vooraf te gaan.

Wij zijn niet zoo vermetel om te denken, dat men in staat zou zijn een dichtwerk volkomen te interpreteeren; men kan er zich immers slechts toe bepalen om het dichtwerk naar zekere eenheden van beteekenis af te zoeken, die voor ons eigen gezichtspunt van waarde schijnen, en het belang, dat deze ontmoeting met den dichter voor ons verkrijgt, is afhankelijk van den graad onzer innerlijke affiniteit met het dichtwerk zelf en van de belangrijkheid van het in ons gezichtsveld verschenen deel van het geheele onuitputtelijke samenstel.

Bovendien doen zich bij een poëzie als van Hölderlin nog bijzondere moeilijkheden voor. Het is hier namelijk hoogst twijfelachtig in hoeverre het zin heeft, hem tot heldenzanger of dichter der mythe, dan wel tot vertolker der existentieele ondervinding, of van het levensgevoel der klassieke oudheid te stempelen. Des te twijfelachtiger, daar tot zekere hoogte dit alles zin zou hebben en tot een resultaat zou leiden.

Oorzaak hiervan is Hölderlin's bijzondere geestelijke struktuur, die men nergens buiten beschouwing mag laten.

Door tactlooze, medisch-werktuigelijke voorbarigheden is sedert decennia de vraag naar zijn persoonlijke zielsgesteldheid tot een gebied geworden, dat men liever ontweek. Daarbij kwam nog, dat het her-ontdekken van Hölderlin zich grootendeels onder Stefan George's invloed voltrok, in wiens kring men zich zeer beslist verzette tegen alle biografische psychologie en zich zuiver en alleen met de beschouwing van het werk-op-zichzelf wilde bezighouden.

Het deed dan ook pijnlijk aan, de scheppingen van dezen dichter ook maar in nog zoo los verband te brengen met de geestesziekte, waaraan hij ten slotte te gronde ging. Het liefst had men hier streng dualistisch een scheidslijn getrokken tusschen Geest en Ziel, ten einde zijn tragischen ondergang en zijn dichterlijke daad geheel los van elkander te kunnen zien.

Deze nobele, maar eenigszins exclusieve, niet de geheele werkelijkheid omvattende houding kan het wetenschappelijk onderzoek zich thans wel niet meer veroorloven. Het moet met open oog het geheel zien, waarin nu eenmaal hoogste geestesverheffing en totale ondergang op tragische wijze naast elkander staan. Aan de psychologische wetenschap is het bekend, dat het soort geestverwarring, waaraan Hölderlin ten slotte bezweek, niet is toe te schrijven aan een of andere inbreuk van buiten-af in zijn zieleleven, doch als het ware als de eenzijdige verschuiving van een zielsstruktuur, die men in ieder normaal zieleleven eveneens in aanleg aanwezig vindt.

Dringt men in zijn poëzie door, dan kan men zijn zielsgesteldheid niet buiten beschouwing laten en deze zielsgesteldheid nu draagt bij Hölderlin het kenmerk der gelaagdheid of gespletenheid, zooals dat bij vele onzer belangrijkste geesten het geval is.

Daarbij wordt de wereld niet als één enkelvoudig geheel, maar als méérvoudig, in zichzelf gelaagd en tegenstrijdig ondervonden.

Deze oervorm van wereldbeleven verleent aan Hölderlin's denken dat Heraklitische, Copernicaansche, doet hem rijkdom en menigvuldigheid der goddelijke machten gevoelen en geeft hem den diepzienden blik door het Heden heen op andere tijden, door het stoffelijke heen naar de idee.

Deze vorm van gewaarwording spreekt uit al zijn werk.

Tegenstellingen leven in zijn gedichten als het ware in elkander, niet tegen elkander in, of naast, resp. achter elkander. Vergelijken wij bijvoorbeeld de beroemde strophen „Hälfte des Lebens", een contrastbeeld dus, met op contrasten gegrondveste poëzie van anderen (Goethe's „Meeresstille" en „Glückliche Fahrt"), dan bestaat het belangrijkste innerlijk verschil daarin, dat bij Goethe het gevoel aan beide zijden van het contrast volkomen in het Tegenwoordige verankerd ligt, terwijl bij Hölderlin zelfs door een beeld van grootste geslotenheid toch het contrast heenschemert.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Op dat zelfde gevoel van gespletenheid berust bijvoorbeeld ook het onvergetelijke slot der „Hymne an Landauer", waarin de dankbare feestvreugde verhoogd wordt door het bewustzijn, dat dit feestvieren slechts op den eeuwigen ernst van het „Zijn" geënt is en het doet stijgen.

O seid mit ihm! Denn Wolk und Winde ziehen
Unruhig öfters über Land und Haus,
Doch ruht das Herz von allen Lebensmühen
im heilgen Angedenken aus.

Und sieh! aus Freude sagen wir von Sorgen;
Wie dunkler Wein, erfreut auch ernster Sang.
Das Fest verhallt, und jedes gehet morgen
Auf schmaler Erde seinen Gang.

Alleen binnen de verhoudingen dezer gelaagdheid is het te begrijpen, hoe in de beide groote stroom-hymnen „Neckar" en „Main" de verheerlijking van den bodem der Vaderen en van het Helleensche landschap dooreengevlochten zijn.

Wel heeft Hölderlin's helder denkend verstand steeds weer naar de rationeele formule gezocht om zijn grondgewaarwording van het „gelaagde Zijn" als verandering of opeenvolging uit te drukken. Daarin ligt een der diepste motieven tot den gedachtenopbouw van zijn elegieën. De formules voor de rangschikking en samenstelling veranderen zich wel is waar, maar het in-elkander-grijpen der werkelijkheden ondergaat hij overal eender.

Lyrisch voor ons het meest onmiddellijk te benaderen, is dit wel in de eerste plaats in de inleidende strophen van het gedicht „Brot und Wein", dat Brentano met scherpen blik als het schoonste gedicht in Duitsche taal naast den „Tristan" van Gottfried von Strassburg plaatst. Ook Hölderlin's „Hyperion" is van denzelfden opzet. Men zou dit gedicht met hetzelfde recht naast Goethe's „Werther" kunnen plaatsen, zooals zijn „Schicksalslied" naast het Parzenlied der „Iphigenie". In beide gevallen is het karakteristiek-„Hölderlinsche": de bezielde afstand, het ondergaan van den afstand tusschen de onderling uiteenwijkende elementen in zijn ziel als de eigenlijke Werkelijkheid; terwijl Goethe's poëzie zuiver het concrete, tegenwoordige „Zijn" ten volle laat gelden.

Nogmaals zij er aan herinnerd, dat het bewust ondergaan van dit in-zichzelf-gelaagde „Zijn" een oorspronkelijke vorm van wereldbegrijpen is, waarbij allerhoogste geestelijke prestaties mogelijk zijn, en dat wij er in de verste verte niet aan denken in zulk wereldbeleven en de hieruit voortkomende poëzie naar ongezonde, de werkelijkheid verwringende trekken te speuren. Integendeel: meest-essentieele deelen van het bestaan zijn slechts voor dergelijk Heraklitisch-Copernicaansch denken toegankelijk.

Toch is er een noodzakelijke samenhang tusschen dit vermogen van den geest en den vorm van het lijden, waaraan Hölderlin ten offer viel, nadat Apollo hem gestraft had.

Uit dit alles blijkt, dat, waar het een natuur als die van Hölderlin betreft, het aantoonen van ontwikkelingsgangen en -phasen moeilijker en problematischer is dan bij anderen.

Het is niet te zeggen, waar hij zich van het eene onderwerp losmaakt, om zich aan een ander over te geven; in zijn gedichten is geen specifiek „vaderlandsch" keerpunt aan te toonen, hoewel hij toch in zijn brieven daarvan heeft gesproken.

Steeds ligt alles in alles opgesloten. De confessie „εν και παν", „eins und alles", waarmede de twee Frankfortsche vrienden, Hölderlin en Hegel, uiteengingen, kenteekent heel zijn ondervinding. Zijn leven bestond niet in een stap voor stap voortgaan, noch in een trapsgewijs opklimmen; zijn levensweg beschreef een cirkel, was een voortdurende kringloop. Overal bevond hij zich even dicht bij het middelpunt, wanneer wij er van afzien, dat ten slotte iedere dichter, zooals iedere scheppende kunstenaar in zijn „vakmanschap" moet rijpen: van de Oden aan de verheven denkbeelden uit den vroegen, Schiller en Klopstock imiteerenden tijd, tot aan de den meester kenmerkende voorbeeldloosheid der Homburger Hymnen.

In ieder thema staat hij even dicht bij het middelpunt, of er nu van den Neckar of Kaap Sunion, van de waardigheid der wilde eiken of van Diotima's gestalte sprake is: het eenige, wat uit de buitenwereld tot hem komt en wat hij beleeft, is de nabijheid van iets Goddelijks, dat hem werkelijker schijnt dan heel de wereld om hem heen.

Zoo komt het, dat het heilige vaderland, het meest werkelijke vaderland van „Nu", het Zwabenland, met zijn weiden en wijngaarden aan den Neckar en het geheimzinnig leven van zijn beken in de boschrijke diepten, voor hem tegelijk beeld en ingang wordt tot het vreemde, verre, ideale land der oude Grieken en toegangspoort tot de gelukzalige eilanden, de zuilenwouden van Athene en Palmyra.

Steeds weer spant zijn scherp denkvermogen zich in, om deze in-zich-gespletene werkelijkheid te overwinnen, door het leggen van een historischen samenhang; een overeenkomstig pogen neemt men waar in zijn philosophische ontwerpen, die echter alle niet meer dan fragmenten blijven, daar zij eigenlijk naar het onmogelijke trachten: een veelvuldig gelaagd oerbesef te willen oplossen tot één enkelvoudige ontwikkeling of uitbeelding.

Het is niet zonder beteekenis, dat belangrijke gedeelten van Hölderlin's poëzie slechts brokstukken moesten blijven, vanaf zijn vroege hymnen aan de Idealen tot aan de vrije rhythmen uit zijn laatsten tijd, waar zelfs zinsbouw en inhoud der woorden door dit fragmentarische worden gekarakteriseerd.

Uit zulke oogenblikken van ineenstorting groeide de nieuwe innerlijke vrijheid, het tot nu toe ongehoorde onder woorden te brengen.

Juist die fragmenten uit zijn gedichten, die — kenmerkend genoeg — in ons naklinken en waarvan de dichtertaal zijn nieuwen klank ontvangt, zij zijn bijna zonder uitzondering ontstaan uit zulke momenten van Heraklitische worsteling tusschen rationeel denken en gevoel; zij zijn als het bliksemen der zwaarden.

(*Wordt vervolgd*)

DR F. BREEDVELT

DE NEDERLANDSCHE GEMEENTE EN DE KUNST

Artikel 221 der Gemeentewet bepaalt, dat de burgemeester er voor heeft te waken, dat in de onder zijn leiding staande gemeente geen met de openbare orde of zedelijkheid strijdige schouwburgvertooningen plaats vinden. Deze bepaling, die slechts zeer weinig toepassing heeft gevonden, is het eenige wettelijke voorschrift, dat het gemeentebestuur verplicht zich met de kunst bezig te houden.

Dit vrijwel ontbreken van wettelijke bepalingen in de Gemeentewet behoeft ons niet te verwonderen; immers de man, die de juridische positie van de Nederlandsche gemeente in eersten aanleg regelde, was Thorbecke. Diens standpunt, belichaamd in het gevleugelde woord, dat kunst geen regeeringszaak is, is bekend genoeg om van hem in zijn Gemeentewet niets te verwachten.

De vrije Germaansche geest laat zich echter niet binnen enge wettelijke bepalingen dringen en ook op het gebied van de kunst was de natuur sterker dan de leer. Wij kunnen gelukkig vaststellen, dat althans de grootere Nederlandsche gemeenten zich wel degelijk met de kunst hebben bezig-gehouden. Men kan zich, naar mijn meening te recht, de vraag stellen of dit bezighouden met de kunst door de Nederlandsche gemeenten wel in alle opzichten op de meest juiste wijze is geschied, men kan het, eveneens te recht naar mijn meening, betreuren, dat het kunstwezen niet evenals het onderwijs een onderwerp van voortdurende zorg der gemeenten is geworden — om een variant op artikel 200 der Grondwet te bezigen, — men kan niet ontkennen, dat in het verleden vele gemeentebestuurders hebben begrepen, dat zij ook op het gebied van het kunstwezen een taak hadden.

En te recht! Alleen indien naast de voortbrenging en het verbruik van materieele goederen ook de schepping en het voortbestaan van ideëele waarden de voortdurende zorg heeft van het gemeentebestuur, kan een gemeente groeien en bloeien. Ideëel en materieel scheppingsvermogen vormen dan immers samen en in onderling verband de groote aantrekkingskracht der gemeente.



De taak van de gemeenten op kunstgebied wordt gewoonlijk in drie groote onderdeelen verdeeld en wel in de eerste plaats in het bewaren in zoo ongerept mogelijken vorm van datgene wat vorige generaties ons aan schoonheid hebben overgeleverd; in de tweede plaats in het bevorderen van de schepping van zooveel mogelijk nieuwe schoonheid en in de derde plaats in het toegankelijk maken van oude en nieuwe schoonheid voor zooveel mogelijk volksgenooten. Deze gebruikelijke indeeling wil ik ook bij mijn verdere beschouwingen in acht nemen.



Tot het bewaren in zoo ongerept mogelijken vorm van datgene wat vorige geslachten ons aan schoonheid hebben overgeleverd, dus tot het behouden van historische en kultureele waarden, is door de Nederlandsche gemeenten het een en ander gedaan.

Natuurlijk denk ik hier in de eerste plaats aan de regelingen, welke getroffen zijn om te waken tegen het tenietgaan van gebouwen of stadsgedeelten, welke uit een historisch of schoonheidsoogpunt van belang moeten worden geacht. Daar een rijksmonumentenwet nog steeds ontbreekt is hier voor de gemeenten een belangrijke taak. In verscheidene gemeenten zijn dan ook regelingen getroffen dienaangaande, de z.g. monumentenverordeningen, waarbij de te behouden gebouwen of kunstwerken op een monumentenlijst worden geplaatst, in de meeste gevallen nadat advies is ingewonnen van een uit deskundigen bestaande monumentencommissie. De op de monumentenlijst geplaatste gebouwen of kunstwerken kunnen zonder goedkeuring van het gemeentebestuur niet gesloopt of veranderd worden. Veel van deze gebouwen en kunstwerken zijn eigendom der gemeente.

Daarnaast hebben eenige gemeentebesturen nog steun verleend tot het behouden of restaureeren van monumenten; in sommige gevallen is daartoe een monumentenfonds in het leven geroepen, zooals b.v. onlangs in Utrecht de Stichting „Het Utrechtsche Monumentenfonds". Uit deze fondsen wordt dan de steun verleend.

In de bouwverordeningen van vele gemeenten komt een bepaling voor, dat elke uiterlijke verandering van een bestaand bouwwerk en alle nieuwe bouwwerken aan z.g. eischen van welstand moeten voldoen. Een eveneens uit deskundigen samengestelde schoonheidscommissie dient het gemeentebestuur van raad.

Hoewel de vraag kan worden opgeworpen of hierbij wel

sprake is van het behoud van historische of kultureele waarden, wil ik in dit verband ook nog wijzen op datgene, wat door de gemeenten is geschied tot behoud van natuurschoon, tot behoud van z.g. natuurmonumenten. Sommige gemeenten zijn overgegaan tot het aankoopen van dergelijke monumenten of tot het verleenen van geldelijken steun aan vereenigingen, die deze aankoopen deden. Een van de belangrijkste feiten op dit gebied is wel de stichting van een natuurreservaat van ruim 1500 ha in het Gooi door de provincie Noordholland en de gemeenten Amsterdam, Hilversum, Bussum, Huizen, Laren, Naarden en Blaricum. Daarnaast hebben sommige gemeenten bepaalde verordeningen vastgesteld tot behoud van natuurschoon. Ik denk hier o.m. aan verordeningen tot verbod van afgraving van duinterreinen, verordeningen tot instandhouding van plassen, verordeningen tot het behoud van bijzonder mooie uitzichten e.d.

Tenslotte kan nog gewezen worden op gemeentelijke (ook provinciale) verordeningen tot wering van ontsierende reclame.

Men behoeft slechts een vergelijking te maken tusschen het aanzien van de Utrechtsche straten thans en twee jaar geleden om de zegenrijke werking van dergelijke verordeningen te kunnen vaststellen.



De tweede taak van de gemeente op kunstgebied ligt in het bevorderen van de schepping van zooveel mogelijk nieuwe schoonheid. Ook hieraan kan de gemeente zeer veel doen.

Natuurlijk denk ik hier in de eerste plaats aan het gebied der bouwkunst. Want welke particulier of overheidsinstantie laat zooveel bouwwerken, en dan nog bouwwerken, die met recht monumenten genoemd kunnen worden, zetten als de gemeenten. Raadhuizen en musea, beurzen en scholen en groote woningcomplexen zijn door de zorgen der gemeenten tot stand gekomen. Dat deze bouwwerken in overeenstemming zijn, op een enkele uitzondering na, met onze Germaansche kunstbegrippen valt overigens sterk te betwijfelen.

Ook ter bevordering van de andere beeldende kunsten kan de gemeente zeer veel doen, o.m. door het geven van opdrachten aan beeldende kunstenaars tot het maken van kunstwerken voor haar gebouwen. De gemeente heeft in dit opzicht den plicht om kunstenaars te steunen, niet zooals in het verleden om noodlijdende kunstenaars te helpen, doch om de kunst als zoodanig mede te ontwikkelen.

Bevorderen van de schepping van zooveel mogelijk nieuwe schoonheid behoort de gemeente ook te doen op het gebied van de tooneelkunst. Te veel is hier de taak van de gemeente nog beperkt tot het toegankelijk maken van deze schoonheid, dus tot het exploiteeren van een schouwburg, als b.v. de gemeenten Amsterdam, 's Gravenhage, Utrecht (in samenwerking met particulieren), Groningen, Haarlem, Arnhem en Maastricht doen.

Daarnaast kent men wel de subsidieering van de verschillende tooneelgezelschappen en zelfs in een enkel geval het instandhouden van een gemeentelijk theaterbedrijf. Ook op dit gebied valt nog het noodige te doen, zoo al niet door de gemeenten afzonderlijk, dan toch in onderlinge samenwerking.

Ook op muziekgebied hebben een aantal gemeenten het noodige gedaan door subsidieering van de toonkunst. Hierdoor zijn in een aantal gemeenten zeer op den voorgrond tredende philharmonische orkesten in stand gehouden. Ik denk hier o.m. aan het Amsterdamsche concertgebouworkest, het Residentieorkest het Rotterdamsch philharmonisch orkest en het Utrechtsch Stedelijk orkest. In Maastricht is het orkest zelfs een zuiver gemeentelijke instelling. Maar niet alleen aan orkesten, ook aan oratoriumvereenigingen en koren worden subsidies verleend, meest voor het uitvoeren van bepaalde klassieke werken.



In de derde plaats heeft de gemeente de taak de kultureele waarden toegankelijk te stellen voor zooveel mogelijk volksgenooten. Voornamelijk is deze taak tot dusverre beperkt tot het instandhouden van musea voor verzamelingen van historische en van kunstwaarde. De bekendste gemeentelijke musea zijn wel het stedelijk museum en het museum Fodor te Amsterdam, het museum Boymans te Rotterdam, het gemeentemuseum en het museum Bredius te 's Gravenhage, het Centraal museum te Utrecht, het Frans Hals museum te Haarlem, de Lakenhal te Leiden en het stedelijk van Abbe museum te Eindhoven. Een groote taak valt hier te verrichten door de volksgenooten op te voeden tot trouwe bezoekers en tot genieters van het gebodene.

Ook tooneel- en muziekkunst moet op veel ruimere schaal toegankelijk gesteld worden voor de volksgenooten. Dit geschiedde reeds door de z.g. volksvoorstellingen en volksconcerten, d.w.z. voorstellingen en concerten tegen sterk verminderde toegangsprijzen en de z.g. jeugdvoorstellingen en jeugdconcerten voor de rijpere jeugd.

Uit het vorenstaande zal de lezer wel begrepen hebben, dat ik erkentelijk ben voor datgene, wat door onze voorgangers is geschied, doch dat ik nog een zeer groot gebied braakliggend acht. Zich op dit gebied met liefde en toewijding bewegen beschouw ik als een eereplicht voor iederen burgemeester en voor iederen wethouder van kunstzaken, die waarlijk man van den nieuwen tijd wil zijn. Sterk zijn de remmen, die hem daarbij worden aangelegd, o.m. in verband met den financieelen toestand van vele gemeenten. Ik twijfel er echter niet aan of door nauwe en kameraadschappelijke samenwerking met andere instanties in ons land, waarbij ik in de eerste plaats denk aan het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en de Nederlandsche Kultuurkamer, kan iets groots gebouwd worden tot heil van ons volk en ten bate van ons vaderland.

W. G. KIERDORFF

Het Probleem van den Beeldhouwer

In het wijde landschap, onder de hooge vlucht der wolken, staat de steenrots. Grauw en verweerd, stug en hard is haar lichaam. Zij heeft de lente over de velden zien gaan. Maar haar zachte streeling, die in alle leven het wonder der geboorte wekt, liet de steenrots onberoerd. In den zomer heeft een schuimende bloesemweelde langs haar kille flanken gespeeld, haar hullend in een kleed van kleuren. De herfst heeft het dorre blad in woelige wolken over haar uitgestrooid. De winter dekte haar toe met een witte vacht. Maar al wisselden de getijden van het jaar, de steenrots bleef steeds, stug en onverzettelijk, aan zichzelf gelijk. Het leven ging aan haar voorbij. Zij bleef onverwoestbaar in haar verstarring: een gestalte der eeuwigheid.

Toen verscheen de mensch op de wereld. Ook hij was onder de wet der vergankelijkheid gesteld, zooals de boomen en de planten en de dieren des velds. Maar in zijn sterfelijk hart droeg die mensch een geheim met zich mee, dat hem altijd weer boven de vergankelijkheid uithief. In zijn hart groeide als een goddelijke vonk het *besef* der eeuwigheid. En in dat besef dwaalde zijn peinzende blik, gedwongen door het wonder van het denken, dat zich in hem openbaarde, naar de steenrots, die daar verstard temidden van den stroom des levens stond.

Menschengeslachten kwamen en gingen, maar de steen bleef. Vaders vertelden hun zonen en die vertelden weer hun nageslacht, dat de steenrots altijd daar gestaan had: een zwijgende wachter op den drempel der eeuwigheid. En de mensch, die de stille aanwezigheid van de steenrots geheimzinnig verwant voelde met het eeuwigheidsverlangen in zijn hart, begon dien steen te omweven met zijn verbeelding. Een wonderbaarlijk leven, haar door den mensch gegeven, bezielde de rots. Voor het peinzend oog nam zij de gestalte aan van een natuurkracht, een veld- of een woudgeest, een demon of een godheid. Op Java kan men nog in oude verdroomde dessa's, in de schaduw der waringins, ruwe natuursteenen aantreffen en niet altijd is daarbij uit te maken of dat zwerfsteenen of primitief door menschenhand bewerkte monolithen zijn. Want niet lang duurde het of de krachten, door zijn verbeelding opgewekt, deden den mensch een eerste en nog onbeholpen poging wagen om in den steen, die hem zoo boeide, met beitel of mes duidelijker de vormen aan te brengen, die er zich voor zijn geestesoog al in hadden afgeteekend.

In dezen mensch, die een eerste poging deed om in de harde steen de vormen van zijn verbeelding aan te brengen, was de eerste beeldhouwer geboren. En nog altijd is de scheppingsdrift, die dezen eersten beeldhouwer er toe bracht zijn hand aan de steenrots te slaan, het eigenlijke wezen van de beeldhouwkunst. Nog steeds — zoo schreef Jos. de Gruyter eens — is de plastiek een kunst, die aan het begin der wereld raakt en die haar oevers vindt in het eeuwige. Dit is ook de zin van hetgeen Baudelaire bedoelde toen hij de beeldhouwkunst een kunst noemde „begrijpelijk voor boeren", een simpele, bij uitstek natuurlijke kunst. Daarom kent de beeldhouwkunst naar haar aard ook geen problematiek. Zij is rechtstreeks. Zonder probleem. Dat er desondanks nu toch over het probleem van den beeldhouwer kan worden gesproken bewijst hoe ver de beoefenaars dezer kunst van haar aard zijn afgedwaald. Dit probleem van den beeldhouwer is historisch en dus bepaald door den tijd. En de tijd is een menschelijke maatstaf. Het is de maatstaf, waarmee de mensch zich tegenover de eeuwigheid plaatst. In een kort overzicht van de geschiedenis der beeldhouwkunst willen wij thans aantoonen hoe deze afdwaling zich historisch voltrok en tenslotte het huidige probleem van den beeldhouwer deed ontstaan.

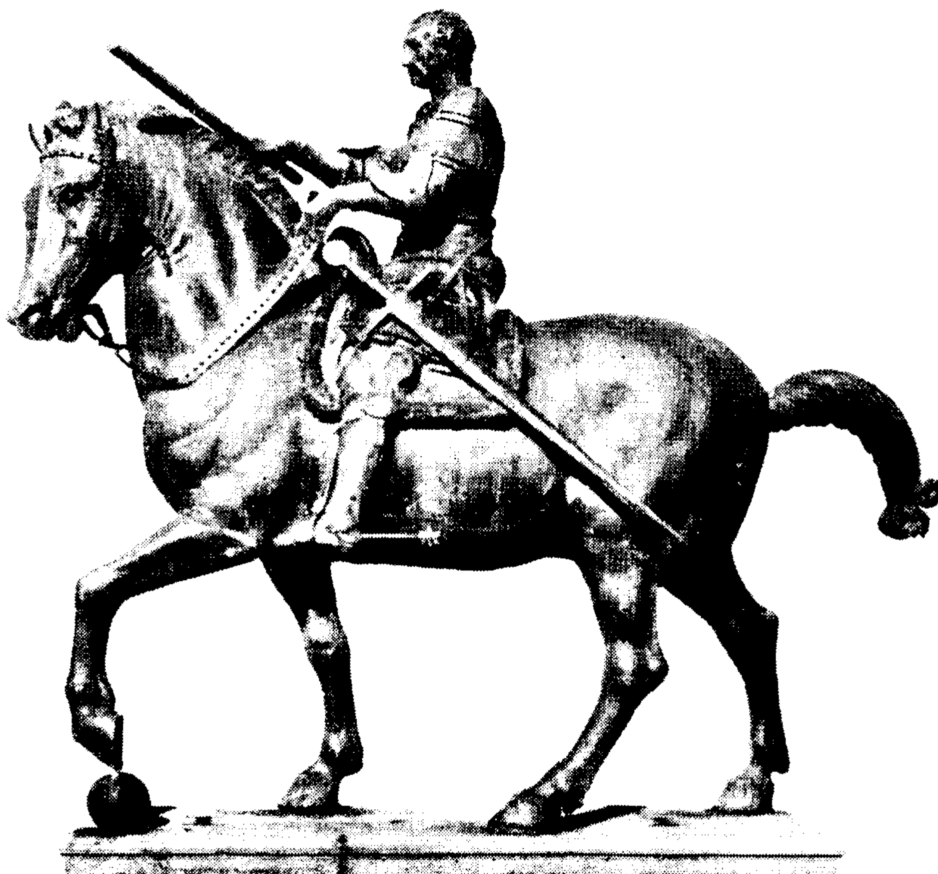


De oudste beeldhouwwerken, die wij kennen, geven de aanduiding van een *begrip*. Dit begrip kon zijn de vergoddelijking van natuurkrachten, die boven de menschen werken — regen, wind, zon en maan —, ook kon het optreden als symbool voor krachten, werkzaam tusschen de menschen onderling, in hun verhouding tot elkaar — vruchtbaarheid, kracht, eer en trouw. Steeds heeft de beeldhouwer in deze begrippen de onderwerpen gevonden voor het werk van zijn beitel. De natuurkrachten gaf hij weer als goddelijke, de menschelijke krachten als symbolische gestalten. Het zijn deze krachten, die reeds in voorhistorische tijden den mensch beïnvloedden. Maar wanneer de wereld uit de duisternis der oudheid in den lichtkring der geschiedenis treedt, vraagt een nieuw begrip om uitbeelding met de middelen, waarover de beeldhouwer beschikt; de hoogere vorm van gemeenschap tusschen de menschen, het uit het stamverband der sibben geboren staatsverband, de eigenlijke kracht, die de sluiers der voorgeschiedenis verscheurde en de bekende historische ontwikkeling deed aanvangen, die wij tot in onze dagen kunnen volgen. De staat, de gestalte door het eeuwige volk zichzelf gegeven, was waardig naast godenfiguren en begripssymbolen door den beeldhouwer uitgebeeld te worden. In zijn meest primitieven vorm is



GEORG KOLBE

PIETÀ (FOTO ARCHIEF)



DONATELLO: RUITERSTANDBEELD VAN GATTAMELATA



RAMSES II



PETER VISCHER DE JONGERE: GRAAF FREDERIK VAN SAKSEN

het staatsmonument nog nauw verwant met het bouwwerk, waarschijnlijk met het paleis van het staatshoofd, dat zich weer ontwikkeld had uit de sibbe- of dorpshuizen, die men nog aantreft bij primitieve stammen, als zichtbaar middelpunt van het georganiseerde gemeenschapsleven. De Egyptische pyramiden, half bouwwerk en half monumenten, zijn opgericht volgens een zuiver architectonisch beginsel. Maar instede van een ruimte te omsluiten, wat de natuurlijke taak van het bouwwerk is, verbreken zij de lijnen van het landschap en tasten dus de natuurlijke ruimte aan. En in hun massieve geslotenheid, waarbij alles opgeofferd is aan den uitwendigen vorm en waarbij het inwendige — de grafkelder — op dezen vorm geen invloed heeft, herinneren zij toch weer sterk aan de oude steenrots.

Die pyramiden zijn symbool van een mysterie, het mysterie der staatsmacht, dat tijdens zijn leven was belichaamd door den vorst, die binnen dit monument eens zijn laatste rustplaats zou vinden.

Nog is deze symbolische uitdrukking abstract, onpersoonlijk. De vorst blijft symbool van den staat, welks dienaar hij is. Hij draagt aanvankelijk een hem door de gemeenschap geschonken en geen persoonlijke waardigheid.

Daarom zijn de Egyptische pyramiden slechts uitdrukkingen van macht alleen.



Steeds meer krijgt de vorstenmacht echter persoonlijke trekken, waarbij het begrip voor de hoogere, onpersoonlijke gemeenschapsorde, die de vorst vertegenwoordigt, aanvankelijk echter behouden blijft. Naast de naar menschengestalten geschapen godenbeelden en de symbolische plastiek ontwikkelt zich dan ook het vorstenbeeld, dat eveneens een overwegend symbolisch karakter draagt. Het zijn volmaakte staatsmonumenten deze vorstenbeelden, die den heerscher vertoonen, gezeten op een steigerend paard — beeld der onoverwinnelijkheid — en gehuld in antiek costuum, waarmee is aangeduid, dat de macht, door den ruiter gesymboliseerd, duurzaam en aan een hoogere tijdsorde gebonden is dan zijn sterfelijke lichaam, dat slechts tijdelijk de kenteekenen dezer duurzame macht draagt.

Ook deze feodaal-sacrale staatsopvatting heeft op den duur geen stand gehouden. De macht, den heerscher voor den duur van zijn leven toegekend, wordt over de grenzen van zijn stoffelijk bestaan een prerogatief van zijn geslacht. De erfelijke monarchie ontstaat en als deze haar bekroning vindt in het verlichte absolutisme, plaatst de beeldhouwer den heerscher niet meer op een springend, maar op een rustig voortgaand paard; de staatsgedachte, door den heerscher verpersoonlijkt, heeft haar voorwaarts stormende expansie verloren, zij is in de geleidelijke banen der evolutie gekomen, der rustige ontwikkeling.

Tenslotte ontstaan dan de moderne opvattingen, die den staat niet langer beschouwen als drager eener hoogere orde, doch uitsluitend uit een juridisch formalisme verklaren. De heerscher daalt af uit de sfeer der symboliek in de alledaagsche algemeenheid. Voor den beeldhouwer beteekent dit, dat de heerscher zijn hooge zitplaats in het zadel verlaat, van het paard afstijgt en — zijn symbolische functie als drager der hoogere orde opgevend — in de lagere order der utilitaire staatskunde een persoonlijke rol gaat spelen als constitutioneel vorst.



Veelbeteekenend is voorts, dat als de vorst eenmaal zijn verheven majesteit aan zijn alledaagsche menschelijkheid heeft opgeofferd, er spoedig andere alledaagsche menschen zijn, die aan zijn zijde treden en op gelijke wijze als de vorst door den beeldhouwer in steen worden vereeuwigd. Eerst zijn dit nog krijgsoversten en veldheeren, maar naarmate de staat zelf het besef van zijn hooge roeping jegens het volk vergeet en een „doelmatigheidsinstituut" voor de samenleving wordt, worden ook burgers, ministers, kooplieden en geleerden door den beeldhouwer afgebeeld. Hier zien wij den dieperen zin van de tegenstelling tusschen den zijn paard *aandrijvenden* ruiter der middeleeuwen, den *zittenden* ruiter van het verlichte absolutisme en den *staande* en straks voortgaande *loopend* afgebeelde vorstenfiguren, zooals in de 19de eeuw door den beeldhouwer werden weergegeven, in gezelschap van doodgewone, realistisch in pandjesjas gehulde en met hoogen hoed versierde vertegenwoordigers der burgerij. Wij zien hier de afgebeelde figuren voortdurend meer aan symbolische waarde verliezen, terwijl hun uitsluitend stoffelijke beteekenis in de weergave toeneemt. Dit is het geval bij de ontwikkeling van het vorstenbeeld van de middeleeuwen tot heden, doch met eenige onbeduidende verschillen kan men een dergelijke ontwikkeling ook vaststellen in de grieksch-romeinsche oudheid.

Immers, in elke kultuurperiode weerspiegelt de beeldhouwkunst op deze wijze de veranderingen, waaraan de opvattingen over den staat onderhevig zijn, en overtuigend is daarmee aangetoond welke nauwe betrekkingen er bestaan tusschen deze kunstvormen en de politieke organisatie-vormen, waarin de volksgemeenschap zich poogt te verwezenlijken. Op het oogenblik zijn deze betrekkingen van zeer actueele beteekenis. Want met meer hartstocht dan jaren, ja dan eeuwen lang het geval is geweest, wordt op het oogenblik gestreden over de doelmatigheid van bepaalde en over de voorkeur voor andere politieke organisatievormen der volksgemeenschap. Deze strijd — de strijd tégen een oude en vóór een nieuwe orde — woedt op alle terreinen des levens, in de eerste plaats wel op dat der kultuur.

De vraag, welke taak de beelhouwer tegenover de volksgemeenschap heeft, staat in het brandpunt van dien strijd op kultureel terrein en de dwingende noodzaak een antwoord op deze vraag te geven is het probleem, waarvoor

de beeldhouwer is gesteld. Dit probleem is dus zoowel van geestelijken als van politieken aard.

Meer dan ooit, althans meer dan sinds menschenheugenis het geval was, is de beeldhouwer gedwongen zich te bezinnen op het wezen van zijn kunst en op haar eeuwigheidswaarde.

De schilder, de toondichter, de schrijver, zij allen kunnen voor hun kunst nog altijd — de een in meerdere, de ander in mindere mate — een toevlucht zoeken binnen de opvattingen, den smaak en de maatstaven, die in een bepaalde historische periode bestaan en aan dat tijdvak zijn gebonden. Niets verbiedt hun de wereld te zien met de oogen van een sterfelijk mensch. Vergankelijkheid immers is lichter te dragen dan eeuwigheid. De beeldhouwer daarentegen is altijd met de eeuwigheid — de eeuwigheid van den steen — volkomen alleen. Al wat puur menschelijk en dus vergankelijk in hem is moet hij het zwijgen opleggen, om slechts de eeuwige stem ni zijn hart in schoone harmonie te brengen met de eeuwigheidsnatuur van zijn werkstof. Historisch begrensde stijlen en technieken, die de andere kunsten zoo sterk beheerschen en die den kunstenaars de beschutting bieden der gemeenzaamheid met geestverwante tijdgenooten, spelen bij de beeldhouwkunst geen rol. De beeldhouwer heeft alleen de eeuwige roerloosheid van de steen, die hij ver-*vormen* kan, doch wie hij haar aard niet kan *ontnemen*. Maar wel *verloochent* hij den aard van zijn steen, indien hij deze misbruikt om er een door den tijd begrensde werkelijkheid mee weer te geven. Hij is geen beeldhouwer, hoogstens een beeldjesmaker, indien hij in de steen wezens en dingen gaat weergeven, niet om hun innerlijke waarde, niet om hun symbolischen inhoud, maar als copieën van hun uiterlijke vormen. Innerlijke waarde heeft een gezicht, de spiegel der ziel. Symbolische inhoud kan de dracht van een kleed hebben, dat de figuur, die er onder gehuld gaat, kenmerkt als drager van een idee. Symbolische inhoud heeft ook een dierenfiguur, waarvan de vormen zoo nauw aansluiten bij de natuur van de steen, dat de hand van den beeldhouwer daarin het magische verband heeft doen voortleven, dat de mensch oudtijds legde tusschen de door hem vereerde steenen en de vormen der levende natuur. Uiterlijke vormen daarentegen, zonder innerlijke waarde of symbolischen inhoud, zijn de parapluie en de hooge hoed, waarmee de in steen gehouwen minister is versierd.

Geen kunst dwingt haar beoefenaars zoozeer tot geestelijke tucht en zelfbeheersching als juist de beeldhouwkunst. Maar zooals wij zagen is het juist de aard van de stof, van de steen, waarvan die dwang uitgaat.

Hierop moet zich de beeldhouwer in dezen tijd in de eerste plaats bezinnen. Want juist de ontzaggelijke geestelijke spanningen, die dezen tijd beheerschen, doen een nieuwen stroom van eeuwigheidsbesef in het menschelijk leven vloeien, dat zoolang het eeuwigheidsbesef heeft ontbeerd. Door zich aan deze bronnen te laven kan de beeldhouwer ook weer de bezieling leeren verstaan, die er altijd van de zwijgende, koele steenstof uitgaat.

De jonge Vrijwilliger

Mijn kameraad,
Jij kent
Den looden last van onzen strijd;
Jij bent
Tot elken zwaren gang bereid,
Getrouw
Je vrije plicht.

Jij zag
Met bonzend hart het golven van
Den slag.
Er groeiden groeven van een man
In jouw
Zoo jong gezicht.

Mijn kameraad,
Jij vraagt
Geen dank van je ontwakend volk,
Maar waagt
Je leven in de wilde kolk
Van het gevaar.

Geen smaad
Uit eigen kring bleef je bespaard;
Je daad
Werd zoo — ondanks je sterken aard —
Nog dubbel zwaar.

Mijn kameraad,
Toch ga
Je blij
En sta
Je vrij
Als man
Aan 't voorste front;
Maar 't leed,
Waarvan
Ik weet,
Verzwijgt je mond:
Dat kan
Je, want
Je felste smart
Wordt overstraald door je gelukkig hart,
Dat opbloeit in de liefde voor je land.

SS-Unterscharführer
Mr JAN R. HOMMES

JAN TEUNISSEN

MARIONETTEN EN MENSCHEN IN DE FILM

Toen het geboorte-uur sloeg van de film als nieuwen vorm van kunst, bevond de wereld zich middenin een tijdperk, waarin techniek, physiek en chemie triomphen vierden, en werd zij, al reeds sinds langen tijd, vrijwel volledig door de waanideeën van groot-kapitalisme en parlementarisme beheerscht.

Overal, waar men het oog heenrichtte, zag men de resultaten van het door deze waanideeën gevormde en vervormde menschenbeeld, een beeld dat ook in onze dagen nog slechts weinig aan kracht en invloed heeft ingeboet. Zoo werd en wordt het grootste deel van de moderne Europeesche literatuur door deze ideeënwereld beheerscht en vindt men steeds en overal weer de betreurenswaardige overblijfselen van dit verleden, als treffende weerspiegeling van het toen gevormde menschenbeeld.

Maar zelfs ook de meest pretentielooze amusementsfilm is meestal geenszins van deze tendenz vrij, ja, dikwijls is zij tot in hart en nieren er van doortrokken. Het is de feitelijk even onwezenlijke als levenlooze marionet, die ons wordt voorgezet, in plaats van den werkelijken, levenden mensch. Evenals het zoo onwerkelijke schaduwspel uit den Oriënt eenmaal tot ons kwam, zoo werden wij in onze dagen in aanraking gebracht met deze in merg en been vermaterialiseerde en vermechaniseerde machinepop, een slechts in schijn levend wezen, niet méér dan een automaat, het resultaat van de aan ons Germaansche wezen totaal vreemde Oostersch-Romaansche geestelijke machtsvoorstellingen. Wat zou zooiets uitheemsch en onwezenlijks voor ons anders kunnen zijn dan een geestelijke automatiek. Geen wonder dat wij nog slechts één stap verder gaande in de volkomen vervreemding van het eigen ras terechtkwamen. Deze ontwikkelingslijn loopt van den laat-Griekschen komedie-dichter Menander en de tooneelstukken van den Romeinschen schrijver Plautus, over het klassieke Fransche theater, met zijn groote koelheid en onwerkelijke wetmatigheid, over de Italiaansche Commedia dell'arte, met haar maskerachtige karaktertypen, over de Fransche en later ook de Engelsch-Amerikaansche gezelschaps-komedie, met haar onbeschaamd en bandeloos individualisme en haar typisch kapitalistische gelukzaligheidsideologie en over het zgn. expressionistische theater, dat zijn menschen van het noodlot losmaakte en nog slechts als dragers van beroeps- en instinctsfuncties ten tooneele voerde, dikwijls slechts nog door kleuren of cijfers aangeduid, om hen ook den laatsten schijn van persoonlijkheid op grondige wijze te ontnemen.

In dezelfde ontwikkelingslijn liggen eveneens de mechanistische Jezuïeten-stukken uit den barok-tijd, de illusionistische feeërie van de 19e eeuw en de nog slechts door sexe en luxe bepaalde uiterst excentrieke revue der 20e eeuw. Ten slotte valt ook het naturalisme voor het grootste deel binnen dit kader, door zijn verregaande materialistische negatie van iederen zin achter de dingen der uiterlijke verschijningswereld. Het was een bijzonder kenmerk van deze kunstrichtingen, dat zij alle in het teeken stonden van een sterk op den voorgrond tredende ont-persoonlijking, ont-zieling en ont-werkelijking. Aan het eind van deze eeuwenlange ontwikkelingslijn staat dan ook de door menschen belichaamde marionet, het schaduwbeeld, beheerscht door een slechts toevallig en willekeurig noodlot, volledig losgerukt van verleden en toekomst, zwaar gemaskerd en gestoken in één van de duizend verkleedingen der civilisatie. Verder kenmerkt zich deze marionet door een geestelijke vaderlandsloosheid, die zich steeds openbaart in een toegespitst individualistisch-egocentrische, aan ras en volksgemeenschap ten eenenmale voorbijziende problematiek.

Het zgn. geïsoleerde individu, innerlijk verward en verscheurd, was het onderwerp van de kunstzinnige opvattingen dier dagen, een even beschamende als treurige weerspiegeling van de ontwikkeling van mensch en maatschappij. De echte werkelijkheid was nog maar slechts coulisse en met het wezenlijk menschelijke bestond geen enkel verband meer; ras-, bloed-, bodem- en noodlotsverbondenheid waren tot ijle schimmen verbleekt en de natuurlijke gevoelens van recht en onrecht, van hoogstaand en laagstaand, van gezond en ziek, met de daarvan afgeleide begrippen van rijk en arm, voornaam en gering, mooi en leelijk, schoon en misvormd, tot onooglijk kleine dimensies ineengeschrompeld. Ook in de kunst doolde men evenals in het toenmalige politieke, sociale, moreele en economische leven als in een labyrint rond, volkomen stuurloos en zonder een uitweg te weten.

Al deze kenmerkende verschijnselen ontmoetten wij ook in de film, treffen wij trouwens — al is het dan in steeds afnemender mate — ook in de hedendaagsche film dikwijls nog aan, vooral in de zoogenaamde amuse-

mentsfilm. Het hoogtepunt van deze ontwikkelingslijn treft men echter op duidelijke wijze aan in de moderne Noord-Amerikaansche filmkomedie's, waarmede ook ons land vóór dezen wereldoorlog pleegde te worden overstroomd.

Deze films betrokken hun thematische grondslagen meestal uit de alles overheerschende kringen van revuetooneel en groot-kapitalisme, zoodat zij een getrouwe afspiegeling van deze milieus werden en eenerzijds de sexe, anderzijds de luxe ten troon verhieven. Dit beteekende de ontrechting van de menschelijke ziel en persoonlijkheid en het losscheuren van de banden eener natuurlijke gemeenschap door de ongeloofelijk egoïstische machten van het anonieme kapitaal en de machine-achtige zielloosheid der step- en excentriek-dansen. De figuren, die in deze films optraden, hadden eigenlijk niets menschelijks meer en geleken nog slechts op verstarde schablonen; zij vertegenwoordigden zonder meer: den rijke, den danser, den zanger, de diva, den industrieel of de verwende of in haar huwelijk teleurgestelde vrouw. Zij waren in geen enkel opzicht iets anders of iets meer dan puur automatisch handelende en bewegende marionetten. Hun verschijning was in de hoogste mate onsociaal en inhoudloos en zij stonden geheel buiten alle gemeenschapsleven.

In plaats van rondborstige, natuurlijke vroolijkheid heerschte de spot, inplaats van den gezonden humor de uit toevallige situaties ontstaande, veelal smakelooze komische inval, in plaats van verantwoorde gevoelens, de verantwoordingslooze sentimentaliteit. De rol van de menschelijke marionet kwam wel het duidelijkst tot uiting in de armzalige figuur van de dansgirl, alleen of en masse optredend en zonder iets eigens of persoonlijks aan zich, slechts een bewegingsfunctie belichamend. Men stelle zich deze scènes zonder de begeleidende muziek voor en onmiddellijk zal men vervuld worden van weerzin tegen dit onnatuurlijke, onwezenlijke, onbezielde en onpersoonlijke. Ziel, persoonlijkheid, enthousiasme, uitdrukkingsvermogen en oprechte levensvreugde werden dit moderne filmtype, zoover dat slechts eenigszins mogelijk was, op geraffineerde wijze als massa-eigenschappen opgelegd, alles was gericht op het vormen van een soort machinemensch, een automaat, een robot. Men kan dan ook dit filmtype niet als zuiveren amusementsvorm beschouwen, veel meer is het een laatste schakel in de lange historische keten van kunstvormen, ontstaan uit een mensch- en wereldbeschouwing, die in onzen tijd politiek en kultureel reeds lang overwonnen moest zijn.

De vooral in de lichte amusementsfilm dikwijls nog zoo sterk voelbare nawerking van dit marionettentype, dat ons ras-psychologisch zoo vreemd is, zal voor den hedendaagschen filmproducent zeker een zaak van bizondere zorg moeten zijn; in ieder geval dient deze overleefde en uitheemsche kunstvorm steeds sterker besnoeid te worden. Hiermede wordt natuurlijk geenszins bedoeld, dat de amusementsfilm zelf afgeschaft of zelfs maar ingeperkt zou moeten worden. Ten eerste kennen wij bij het tooneel ook tragedie en komedie, die beide kinderen van denzelfden kunstvorm zijn en waartusschen een sterke innerlijke rang- en waarde-verhouding bestaat, ten tweede is de moderne film-komedie juist op weg een der waardevolste moreel-psychologische opvoedings- en voorlichtingsmiddelen te worden, zoodat wij haar niet gaarne zouden missen.

Het overleefde marionetten-type moet echter uit de film geweerd worden en daarvoor in de plaats moet het nieuwe type met een nieuwen inhoud komen. Dit nieuwe type, vrucht van onze nieuwe werkelijkheidsopvattingen en -principes, wordt gevormd naar en bepaald door de nieuwe ideologie en wereldbeschouwing van onzen tijd en vindt dus zijn oorsprong in de hervormde inzichten in zake politiek, kunst, recht en moraal, die onzen tijd beheerschen.

Ook dit type mag beschouwd worden als het resultaat van een langen ras-psychologischen en geestelijk-historischen ontwikkelingsgang, die teruggrijpt tot in de oer-geschiedenis van onze Germaansche voorouders en ontstaan en ontwikkeld is tegen de Romaansch-Oriëntaalsche spanningen in.

Dit nieuwe type, dat zich zeer in het bijzonder door het emotioneele kenmerkt, beteekende ook in dit opzicht een reactie op het zich door het rationeele en intellectueele karakteriseerende marionettentype. Bij dit nieuwe werkelijkheidstype gaat het niet zoozeer om uiterlijke verschijningsvormen als wel om den bezielden wezensinhoud van leven en wereld. Wij stellen ons dit nieuwe ideaaltype als volgt voor: vervuld van noordsch-Germaansche wereldbeschouwingselementen en gelijkend op de figuren uit de sagen, de oude heldenzangen, de volkspoëzie, de Duitsche klassieke en romantische periode en de nieuwere Duitsche dichtkunst. Dit werkelijk menschelijke type is niet uitheemsch, niet ont-zield, niet ont-persoonlijkt noch ont-recht, ook niet vermechaniseerd of ver-intellectualiseerd, maar rassisch en sociaal verankerd, bezield, met persoonlijkheid geladen, verantwoordingsbewust en gebonden aan het gemeenschappelijke noodlot. Volgens deze opvattingen is de mensch ook niet machteloos, maar weerbaar, niet „causaal gedetermineerd", maar in den beteekenisvollen samenhang van het leven ingesloten; hij roept ook niet eentonig-klagend steeds om liefde, genot en rijkdom, als eenig en uitsluitend begeerenswaardig geluk. Zijn wereld is niet sprookjesachtig en zijn leven geen raadsel, maar veel meer een oord van streven en strijden voor hoogere opgaven. De enkeling droomt niet van paradijsachtige isolatie, buigt zich niet fatalistisch, maar leeft naar de wereld en het leven toe, met sterke banden aan de gemeenschap verbonden, gevoelvol en intuïtief, in de onmiddellijke nabijheid van natuur en medemensch.

De gedurende vele eeuwen teruggedrongen en verstikte realiteit treedt hier eindelijk in volle krachtsontplooiing te voorschijn en het parool „vèr van de werkelijkheid", het standpunt der Oriëntaalsch-Romaansche wereldbeschouwing, wordt door de Germaansche oer-idee van het „dicht bij de werkelijkheid" eindelijk verdrongen.

Wanneer wij ons dit ideale type zoo voor oogen stellen,

dan zien wij, dat zijn meest karakteristieke eigenschappen lijnrecht tegenovergesteld zijn aan die van het overleefde marionettentype. Innerlijke zelfstandigheid, gebondenheid, zedelijke kracht en hoogste bezieling stralen er van uit en zullen zich onvermijdelijk mededeelen aan iedereen, die er mede in aanraking komt. Op alleszins duidelijke wijze blijkt hieruit de psychologische beteekenis van de film en van haar grondslagen en achtergronden. Zoo is de film geen buiten het politieke leven liggende aangelegenheid van publieke vermakelijkheid, maar een onschatbaar machtige factor tot vorming, voorlichting en opvoeding der volksgemeenschap.

Men zal dan ook moeten erkennen, dat de eisch, dien de beschermheer der nieuwe Duitsche filmproductie, Dr Goebbels, in een redevoering voor de Duitsche filmkunstenaars als volgt formuleerde: „Wij willen geen zaken en figuren in de kunst, die in het werkelijke leven niet voorkomen", alleszins logisch en rechtvaardig is.

De nieuwe werkelijkheid eischt op de eerste plaats de overeenstemming tusschen het normale dagelijksche leven en de film, d.w.z. er mag niet, zooals vroeger het geval was, een bijna onoverbrugbare kloof gapen tusschen de levens- en arbeidservaringen van den mensch en de ervaringen van zijn vrijen tijd. De film mag dus in geen geval een aaneenschakeling van droom en fantasie zijn, maar moet juist in alle opzichten een spiegel der werkelijkheid worden. Welke sociale, moreele, psychologische en dramaturgische problemen zich hierbij voordoen, wordt al bijzonder duidelijk, wanneer men zich realiseert, dat het hier niet alleen gaat om de tendenzen of leid-motieven der films, maar ook nog om kunstzinnige détails als geste, mimiek, milieuvormen en atmosfeernuances.

Juist hier openbaart zich de machtige invloed van het kunstphenomeen film op het onderbewustzijn van den mensch, waarop feitelijk de geheele voorlichtende en moreel opvoedende werking der film (ten goede of ten kwade) berust. Wij zijn er nog niet, de nieuwe werkelijkheid verkeert nog maar in een primair ontwikkelingsstadium, het marionettenprincipe is nog niet geheel en al overwonnen, het woekert in alle mogelijke vormen nog verder, maar er is een voortdurende strijd om inhoud en vorm, die ons voor de toekomst der filmkunst hoopvol mag stemmen.

Zooals ook in het politieke, sociale, economische en juridische leven van onzen tijd alles nog in wording is en het nieuwe zich wel is waar gestadig, maar toch geenszins plotseling doorzet, zoo ook kan men in de wereld der film deze enorme vraagstukken maar niet even in een handomdraai tot oplossing brengen; tusschen het theoretisch formuleeren van een probleem en de praktische oplossing er van ligt immers ook hier een lange en moeilijke weg, die met offers, vergissingen en teleurstellingen geplaveid is.

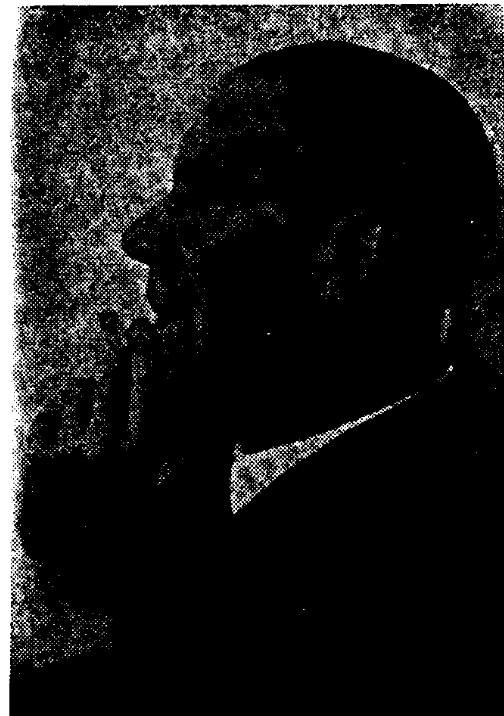
De grondbeginselen der nieuwe werkelijkheid breken echter steeds meer baan en de levenlooze, willooze marionet maakt plaats voor den moreel gezonden en aan ras en volksgemeenschap organisch gebonden, levenden mensch.

LUDWIG TÜGEL

DOOR A. H. VON MARICH

De bekende Duitsche dichter Ludwig Tügel sprak einde October en begin November in Amsterdam, Utrecht, Arnhem, Apeldoorn, Hengelo, Heerlen, Maastricht en Valkenburg, en las uit eigen werk.

Op 3 November l.l. sprak hij te 's Gravenhage voor de Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap.



Zij, die goede boeken weten te waardeeren, kennen Tügels scheppingen: „Sankt Blehk oder die grosse Veränderung" (Nederlandsche vertaling uitgegeven bij Boot, 's Gravenhage), „Pferdemusik" (Nederlandsche vertaling uitgegeven bij de Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam), „Frau Geske auf Trübernes", „Die Freundschaft", „Lerke", „Brook" e.a., en waardeeren deze.

De letterkundige annalen vermelden, dat Tügel te Hamburg in 1889 geboren werd, dat hij zich eerst op rijperen leeftijd aan de belletrie wijdde en tenslotte, dat het leidend thema van zijn literaire scheppingen de kameraadschap, de meest edele en ideële menschelijke emotie is.

Toen de dichter op het podium verscheen, kreeg men de impressie van een klassieke bescheidenheid en een rustige, evenwichtige gelatenheid, die de toehoorders gezellig-vertrouwelijk aandeed. Dan hoorde men de stem van den lezenden dichter en men voelde dadelijk en duidelijk de groote liefde, die hij voor zijn romanfiguren koesterde; men begreep, dat zijn literaire scheppingen niet slechts uit pure fantasie ontsproten waren, maar dat zij uit het volle leven gegrepen zijn, uit een leven, waarmede de dichter zeer vertrouwd was. Deze figuren zijn levenswarm, zij hebben vleesch en bloed; onder het voorlezen van den dichter ontstaat er tusschen hen en den toehoorder een direct contact. De mensch voelt zich nu eenmaal steeds tot hen aangetrokken, die in innerlijke constellatie met hem overeenstemmen.

Den dichter Tügel leeren wij als mensch kennen, wanneer wij de figuren en het milieu van zijn romans analyseeren. De achtergrond wordt gevormd door de groote worsteling van den wereldoorlog, waaruit een moeilijke en steile weg weer in het civiele leven terugvoert. De soldaten van gisteren zijn de burgers van heden met hun problemen, moeilijkheden en conflicten. Maar hoe de dingen zich ook mogen ontwikkelen, één ding is het, dat heilig en verplichtend blijft: de kameraadschap van gisteren, die de vriendschap van heden is. Dit is het, wat onveranderlijk blijvend is, onverschillig of de dichter de tragische, de dramatische of de humoristische snaar op zijn lier bespeelt. Ook de persoon van den dichter is hierdoor bepaald.

De dichtkunst van Ludwig Tügel vindt daarin haar groote beteekenis en waarde, dat zij de poëtische vertolking geeft van deze hoogste menschelijke discipline, welke heden ten dage het sterkste wapen in Duitsche hand is: het kameraadschappelijk altruïsme van het Duitsche volk. Dit is de rots, waarop de Führer de toekomst van Germanje en Europa opbouwt.

Men moet sterk zijn, men moet mannelijk zijn en men moet vooral rijp zijn om dit ideaal als het zijne te kiezen. Ludwig Tügel is derhalve niet de romantische, avontuurlijke of rapsodische dichter; hij is niet de dichter van de lente met haar dwalende illusies, niet van den zomer met zijn stormgeweld, hij is de dichter van den, rijpe vruchten dragenden herfst. Zijn dichtkunst is hij zelf, de mensch, de kameraad.

J. A. BOREEL DE MAUREGNAULT

JOURNALISTENOPLEIDING en nieuwsvoorzieningswetenschap

Nu er onlangs een begin is gemaakt met het organiseeren eener officieele journalistenopleiding, is het gewenscht een oogenblik stil te staan bij het belang van de nieuwsvoorzieningswetenschap voor deze opleiding en enkele vragen die zich hierbij voordoen. In mijn artikel over de aanvangsproblemen der Nederlandsche nieuwsvoorzieningswetenschap in het Mei-nummer '43 van De Schouw wees ik reeds in het voorbijgaan op het belang voor de practijk van een wetenschappelijk onderzoek der nieuwsvoorziening; de gelegenheid ontbrak toen om nader op de verhouding tusschen wetenschap en practijk in te gaan. Niettemin ligt hier al terstond een belangrijk vraagstuk voor ons, dat juist met betrekking tot de nu in het leven geroepen journalistenopleiding van groote beteekenis is.

Velen zijn nl. van meening, dat een journalistenopleiding gelijk te stellen is met een wetenschappelijke studie der nieuwsvoorziening, zoodat de journalist, die zijn opleiding voltooid heeft, eigenlijk een soort van wetenschappelijken graad in de nieuwsvoorzieningswetenschap heeft behaald, zulks ongeveer naar analogie van voorbeelden in het buitenland, bijv. in Duitschland. Dit is evenwel niet juist; terecht stelt men zich in Nederlandsche vakkringen op het standpunt, dat nog steeds de practijk de beste leerschool voor den jongen journalist is en dat het er niet zoozeer op aan komt vakgeleerden dan wel bruikbare practijkmenschen te kweeken.

Men is er evenwel anderzijds evenzeer van overtuigd geraakt, dat een zekere kennis van de grondslagen der wetenschap van ons vak den jongen journalist bij zijn werk te stade zal komen. Zonder twijfel zal dus bij de komende opleiding daarmede rekening worden gehouden. Men komt echter voor enkele moeilijkheden te staan. Zooals ik in mijn bovenvermeld artikel reeds schreef, is hier in Nederland eigenlijk nimmer een systematisch onderzoek naar de wetenschappelijke problemen van het nieuwsvoorzieningswezen geschied; weliswaar zijn er op dit gebied in den loop der tijden eenige geschriften verschenen, waarvan sommige, mits behoorlijk aangevuld en omgewerkt, ook in dezen tijd nog zeer wel bruikbaar zijn, maar in ieder geval kan men niet — zooals in Duitschland — bij het onderricht in dit vak steunen op een reeks bestaande wetenschappelijke geschriften, die direct betrekking hebben op ons vak.

Dientengevolge zou men wellicht geneigd zijn om zijn onderricht te doen steunen op buitenlandsche, Duitsche en andere wetenschappelijke werken. Daartegen nu bestaan m.i. gegronde bezwaren. In de eerste plaats zal, bij een ongetwijfeld in zekere mate bestaande overeenkomst van grondproblemen, er toch een zoodanig specifiek verschil bestaan tusschen het nieuwsvoorzieningswezen in Nederland en in andere Europeesche — laat staan buiten-Europeesche — landen, dat daardoor hier veelal volkomen andere vraagstukken urgent zullen zijn; en voorzoover er overeenkomst in problemen bestaat, zal de wijze van het vinden eener oplossing in zeer sterke mate worden bepaald door het specifieke karakter van het Nederlandsche nieuwsvoorzieningswezen tengevolge van volksaard, opbouw van het voorlichtingsapparaat en van de materieele en geestelijke karaktertrekken, waardoor het bepaald wordt.

In de tweede plaats (en dit hangt ten nauwste samen met de moderne opvatting omtrent de plaats van de wetenschap in het levensgeheel) zal het wetenschappelijk onderricht in de nieuwsvoorzienings*leer* — dit als onderscheiding van de op de practijk gerichte studie tegenover de zuiver abstract wetenschappelijke bestudeering — slechts zin hebben, indien het voortdurend nauw betrokken wordt op de levende practijk van elken dag; anders wordt het weer een steriele beoefening van „wetenschap om de wetenschap''. Maar juist dan zal de differentiatie ten opzichte van de nieuwsvoorzieningswetenschap in andere landen sterk naar voren treden; een nieuwsvoorzieningswetenschap in Nederland en een onderricht daarvan aan jonge journalisten heeft uitsluitend zin indien een en ander direct in dienst van de dagelijksche nieuwsvoorzieningspractijk in Nederland staat. Nederlandsche problemen kunnen slechts op Nederlandsche wijze worden benaderd en opgelost.

Men zou, zoo redeneerende, tot de conclusie kunnen geraken, dat dan een onderricht in nieuwsvoorzieningswetenschap althans in Nederland voor het oogenblik onmogelijk is; ik herinner er aan welke complexen van vraagstukken ik in mijn meergemeld artikel aanwees als nog braakliggend terrein van onderzoek. En in zekeren zin is dat ook het geval; in zekeren zin, zeg ik, want er is een oplossing denkbaar, die zoowel voor de jonge wetenschap als ook voor de leerling-journalisten rijke vruchten kan afwerpen.

Gedurende den opleidingstijd kunnen de leerlingen nl. een werkgemeenschap vormen, onder leiding van den cursusleider systematisch de belangrijkste vraagstukken

der nieuwsvoorziening in heden en verleden aan een onderzoek onderwerpen en daarover scripties maken, welke dan later uitgewerkt kunnen worden tot wetenschappelijke geschriften over verschillende problemen in ons vak. De cursusleider geeft in zijn eerste voordrachten een reeks algemeene beschouwingen omtrent de grondslagen der Nederlandsche nieuwsvoorzieningswetenschap en stelt verschillende algemeene vraagstukken aan de orde, die dan, op zijn aanwijzingen, door de leerlingen nader in zelfstudie onder de loupe worden genomen. Zoo kan van het eene probleem organisch naar het volgende worden voortgeschreden.

Deze werkwijze heeft twee voordeelen. Ten eerste leeren de leerling-journalisten zich verdiepen in de vraagstukken rondom hun toekomstig beroep en zij leeren hoe zij een wetenschappelijk onderzoek hiernaar zoodanig hebben op te bouwen, dat ze zich niet in de ruimte verliezen, maar bij behoud van strenge wetenschappelijkheid toch tot voor de practijk bruikbare resultaten komen. En ten tweede heeft dit voor de jonge wetenschap het voordeel, dat er de noodige bouwstof te zamen wordt gedragen waarop het latere vak-wetenschappelijk onderzoek kan voortbouwen. Bij deze werkwijze kan het onlangs opgerichte Bureau voor wetenschappelijk personderzoek assistentie verleenen, terwijl omgekeerd aan dit Bureau belangrijk materiaal ter beschikking kan worden gesteld.

Deze werkwijze heeft, naar mijn meening, meer zin, dan het houden van een reeks voodrachten over nieuwsvoorzieningswetenschap. Ten slotte biedt de boven omschreven methode de garantie dat de cursisten een gesloten geheel aan kennis meekrijgen, waaruit zij later met vrucht kunnen putten; het lezing-systeem heeft het nadeel, dat er dikwijls slechts een los verband tusschen de verschillende voordrachten bestaat, dat slechts voor ervaren vakmenschen te ontdekken is, maar dat aan oningewijden moet ontgaan. Bovendien blijft — en dit is een ervaringsfeit — datgene waaraan men zelf gewerkt heeft veel beter hangen dan dat wat men slechts eens heeft hooren vertellen, doch waaraan men zelf niet actief heeft deel gehad. Voorts zal de leerling-journalist, die tijdens zijn opleiding heeft kennis gemaakt met het wetenschappelijk onderzoek op zijn toekomstig vakgebied, er tijdens zijn practijk eerder toe komen zich bij het oplossen van een practijk-vraagstuk om advies tot de wetenschap te wenden dan iemand, die slechts een aantal lezingen heeft gehoord en dus van de wijze waarop zulk onderzoek geschiedt en van het practisch nut er van, weinig of geen begrip krijgt.

Natuurlijk kunnen naast dit pratisch werken in de werkgemeenschap bij wijze van aansporing en om te laten zien welke boeiende en interessante aspecten ons vak wetenschappelijk gezien biedt, wel af en toe lezingen worden gehouden door ervaren vakgenooten en wetenschappelijke werkers; dit werkt zeker instructief en het zal bovendien de belangstelling levendig houden, die anders bij het soms ietwat droge wetenschappelijke onderzoekwerk wel wat verloren zou kunnen gaan.

Zoo dient naar mijn meening het onderricht in de nieuwsvoorzieningswetenschap te worden gegeven in het kader der komende journalistenopleiding. Want op deze wijze bestaat de kans, dat er ten eerste een jonge journalistengeneratie wordt opgekweekt met belangstelling ook voor de wetenschappelijke zijde van ons vak. Ten tweede groeit er op deze wijze al werkende een Nederlandsche nieuwsvoorzieningswetenschap, die met eere zal mogen worden genoemd naast die van andere Europeesche landen. Ten derde wordt er een nieuw verband gelegd tusschen wetenschap en practijk, hetgeen beiden te stade zal komen. En ten slotte zal ons vak op deze wijze hoe langer hoe meer uit het dilettantistisch stadium geraken, hetgeen, naar mijn overtuiging, niet slechts het aanzien van de volksvoorlichting en den volksvoorlichter ten goede zal komen, maar bovendien een ontwikkeling mag worden genoemd, die in den zin is van de regelingen, die in den nieuwen geest op ons vakgebied zijn getroffen.

BLIJDE BOODSCHAP

Door hooge ramen viel een vaag-ver licht
en glansde wit over een opgeheven
verwonderd toegenegen, blank kindergezicht.

Licht-groote oogen droomden in een wijd verschiet
en gingen, schuld'loos, onbekende, witte wegen
en zie, de zon, de zon kwam als een zegen
een lichte zegen om een blank kindergezicht.

Terwijl zij starend stond, boog heel de jonge aarde
haar pracht en fiere kracht deemoedig naar den grond;
o sluier-glimlach van een kleinen mond
o zoet gezang: fluitende vogels in een groene gaarde.

KARIN MOEN

P. MULDER

PSYCHOLOGIE VAN HET NAAKT in schilder- en beeldhouwkunst

De uitbeelding van het naakt is alleen technisch reeds een der moeilijkste opgaven voor den kunstenaar. Zonder een grondige anatomische kennis, zonder inzicht in de tallooze romp- en spierbewegingen en in de ontelbare variaties van licht- en schaduwvlakken; in het spel van volle kleuren en kleurovergangen, zonder dit alles is het niet mogelijk naaktfiguren van beteekenis te scheppen.

Maar het gaat niet slechts om de uitbeelding van de actie van een fraai en gevoelig mechanisme of van athletische gestalten in min of meer starre gymnastische houdingen, zooals men die nog altijd in de beeldende kunst tegenkomt, sinds het optreden van naakt-virtuosen als de Italianen Pollajuolo en Signorelli en academische maniëristen als Cornelis Ketel (1548—1616); het gaat op de eerste plaats om de beteekenis van deze actie, om de weergave van den geest en de ziel, die zich uitdrukken door al die bewegingen en houdingen heen, het gaat om menschen die elkaar iets te zeggen hebben, die op elkaar reageeren en dus optreden in zielkundige handelingen.

En om dit alles op het doek of in steen tot levende werkelijkheid te maken moet de kunstenaar zulke handelingen vooraf met modellen in scène zetten, waarvan hij a.h.w. de regisseur is. Om iets waardevols te scheppen mag de kunstenaar nooit in het model het lijflijke alleen zien, maar hij moet zijn aandoeningen aan het model kunnen meedeelen, evenals de dramaturg-regisseur aan zijn tooneelspelers, terwijl, gelijk de dramaturg in het drama, de beeldende kunstenaar in zijn schilder- of beeldhouwwerk zijn diepste zieleleven projecteert.

De uitbeelding van het naakt is een met emotie beladen handeling; in het naakt ligt een zeer gevoelige maatstaf voor het innerlijk leven, het geestelijk niveau van den artist, ja, in vele gevallen krijgt het een welhaast symptomatische beteekenis. Het doodnuchter academisch teekenen, schilderen of boetseeren naar het naaktmodel is hierbij vergeleken een wel nuttig maar toch tamelijk minderwaardig bedrijf. Voor zooverre nu genoemde regie binnen de wanden van het atelier blijft, is er geen sprake van eenige moeilijkheid, eenig probleem, maar een probleem wordt het vaak, zoodra het werk tentoongesteld wordt voor het groote publiek.

De beschouwer ziet zich dan geplaatst tegenover een hem vreemde en schokkende verschijning, die zijn verstandelijke en voorstellingsvermogens, zijn fantasie in werking brengt, hem doet overgaan tot afkeer of verrukking en hem aandoeningen bezorgt van zinnelijken of geestelijken aard. Naakt wordt vaak als identiek beschouwd met aanstootgevend. De beruchte lex-Heinze komt in herinnering, een wetsontwerp dat Katholieken en orthodoxe Protestanten wilden gebruiken om den argeloozen burger te beschermen tegen den aanblik van het naakt, hetgeen uitliep op een willen knechten van alle vrije kunst, waartegen Menzel en Mommsen ten heftigst protesteerden.

Juist wanneer er sprake is van de uitbeelding van één enkele naaktfiguur, van de naakte vrouw in het bijzonder, ontwaken er bij vele beschouwers allerlei aandoeningen van laag niveau, die gedeeltelijk kunnen worden ondergebracht onder het begrip sensatiezucht. Zoo kon er een heele romantiek van het model ontstaan, soms onschuldig en bekoorlijk, maar al te dikwijls ook grof en laag-bij-degronds, een gevoelssfeer waarbij de caricatuur cynische triomfen vierde.

Aantrekkelijke „Dichtung und Wahrheit" over de blondlokkige Phryne, het model van Apelles en Praxiteles, over de Madonna van Castelfranco en de wonderbaarlijke Venus van Giorgione, over de Mona Lisa van Leonardo, over de stralende Helène Fourment en de guitige Saskia van Uijlenburch, maar nog veel meer schandaalhistories over de „Maja vestida en desnuda" van Goya, over Canova en Pauline Bonaparte, over Romney en Lady Hamilton, van Dongen en Edmonde Guy, enz. enz.

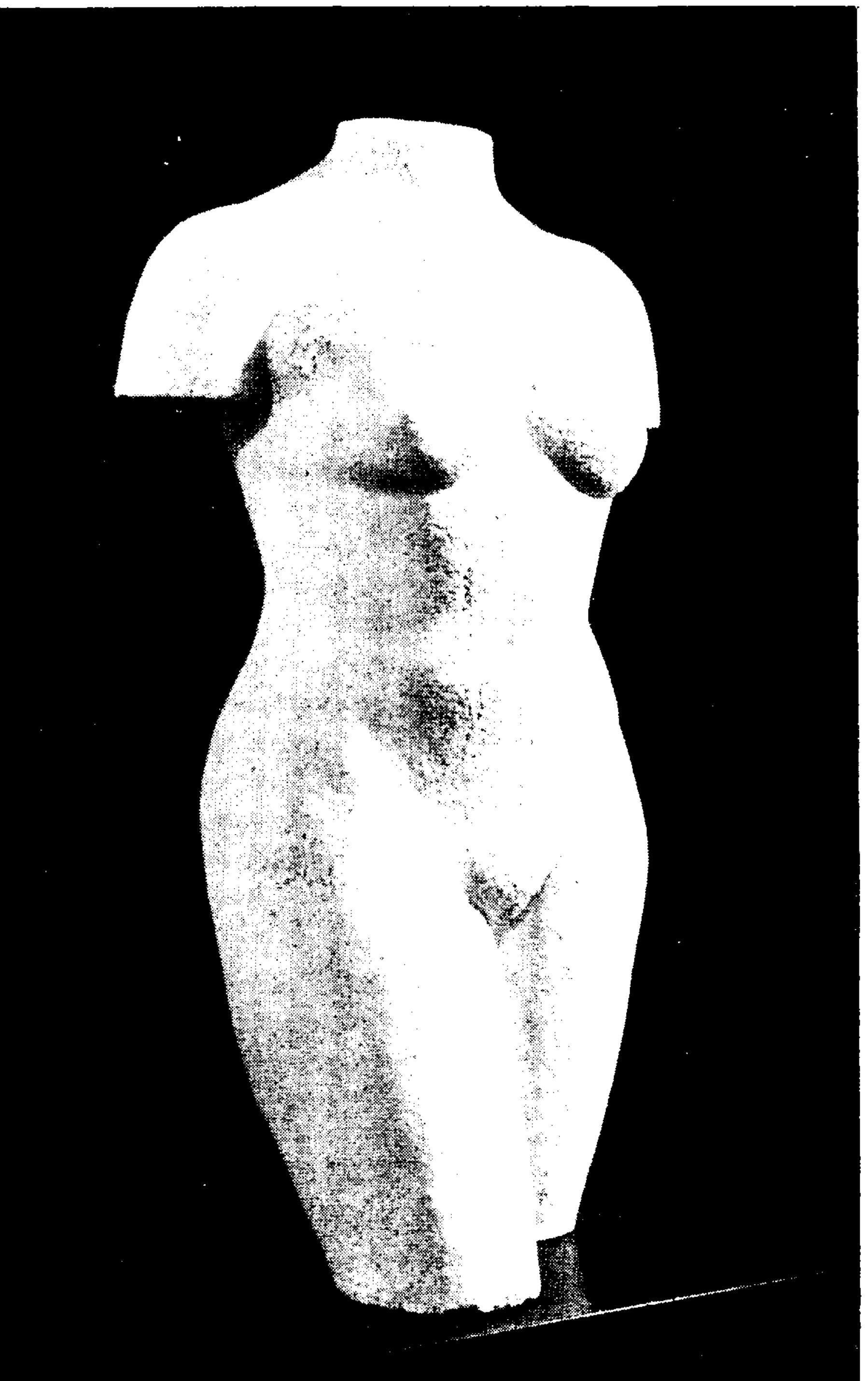
Zelfs om heel rustige, zuiver-geziene naakten is soms fel rumoer geweest. Men staat verbaasd te lezen hoe de Parijzenaars het frissche schilderij van Manet „Ontbijt op het gras", met stokken en steenen wilden vernietigen!

En nu stelt Prof. Wiegand in een artikel „Nacktheit und Entkleidetsein" (Deutsche Zeitung i.d. N. 3/41) nog wel wel den eisch, dat juist bij uitzondering door het nààkt in de kunst bij den beschouwer geen reproduceerende en associeerende krachten mogen worden opgewekt en de fantasie werkeloos blijft; dat er sprake is van een kritiekelooze belanglooze overgave aan het kunstwerk; dat een toestand intreedt van harmonisch evenwicht, of zooals Wiegand het uitdrukt „van het geluk der contemplatie". *„De kunstzinnige weergave van het naakt moet zoo geschieden dat de ziel in contemplatie volhardt.* Vervult een kunstenaar deze algemeene norm, dan heeft hij zijn opgave kunstzinnig opgelost." Wiegand meent dan verder dat dit geluk der contemplatie reeds dadelijk onmogelijk is,

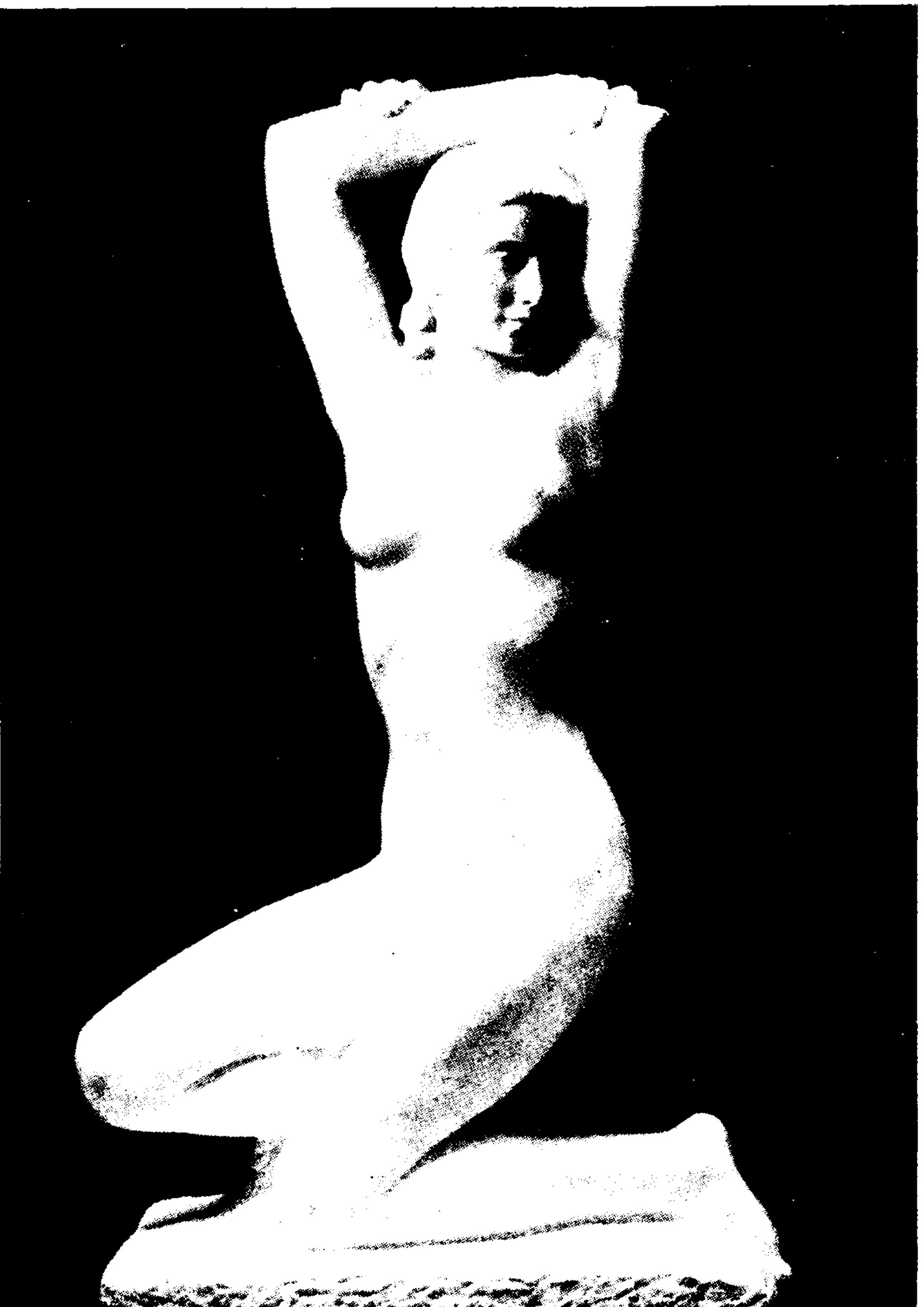
JAN SLUYTERS, EVA. FOTO ARCHIEF

SEPP HILZ

BÄUERLICHE VENUS. FOTO ARCHIEF



H. WEZELAAR — TORS (FOTO A. DINGJAN)



FRITZ KLIMSCH — ANADYOMENE (FOTO ARCHIEF)

wanneer de vereeniging der beide geslachten wordt uitgebeeld en hij meent dat de kunst er niet door verarmen zou, wanneer zulke voorstellingen niet bestonden.

Hoe aantrekkelijk dit ideaal van Wiegand ook moge zijn, het zal maar zelden kunnen worden verwezenlijkt. De vraag doet zich voor, hoe een kunstenaar moet zijn om aan genoemde norm te voldoen en hoe zulk een naakt er dient uit te zien om 't geluk der contemplatie te schenken. En verder welke voorstellingen moeten worden afgewezen.



De psychologie van den schilder toont aan dat de vitale energie, de emotionaliteit en de primaire functie rechtevenredig toenemen met den aanleg en het talent (naar onderzoekingen van Heymans, Pannenborg en Arréat), m.a.w. de grootste schilders zijn in den regel bijzonder gezonde, scheppingsdriftige, hartstochtelijke menschen, naar de wereld toe gericht, met grooten vrijheidsdrang, groote eerzucht en een aandacht die zich telkens richt op nieuwe aesthetische mogelijkheden, terwijl ook sterke erotische neigingen aanwezig zijn.

Nu heeft men daaronder bijzonder gave naturen, die zich bewust zijn van „eigen edel en machtig wezen", zooals Burckhardt van Rubens vermeldt, mannen, die ondanks alle aardsche moeiten, in een Helleensche wereld leven en in die vrije heidensche stemming verkeeren, waarin Goethe zijn Romeinsche Elegieën schreef. Het zinnenleven wordt zonder conflict aanvaard en in de kunst overgebracht in grootsche heroïsche voorstellingen.

Maar bij een luchtiger aanleg, bij een oppervlakkig verbreed bewustzijn, bij een minder diep gevoelsleven, zal het vaak genoeg komen tot een sterke bandeloosheid, die schaamteloos in het kunstwerk beleden wordt; tot een wisseling van genegenheden, tot wuftheid en trouweloosheid, zoo karakteristiek voor vele zuidelijke kunstenaars.

In de weergave van het naakt zal zulks tot uiting komen door het beklemtonen van het mooie, verleidelijke, verfijnde, prikkelende, weekelijke en perverse.

Niet voor alle kunstenaars verloopt het zinnenleven zoo eenvoudig. Wij denken aan den naar binnen gerichten mensch, met verdiept bewustzijn en een gekweld gevoelsleven, de typen die wij zoo vaak in de kunst van het noorden tegenkomen. Bij het uitbeelden van den naakten mensch zal hij zeer bewust den strijd voelen tusschen geest en stof, ideaal en werkelijkheid; bij hem zal geen sprake zijn van een onvertroebelde blijde zinnen- en schoonheidsbeleving, neen, hij, de gekwelde, zal den gelukkigen, lachenden kunstbroeder eerder de woorden van Michel Angelo tot Leonardo voorhouden: „wee hem, die verwaten en verblind, de schoonheid tot de zinnen nederhaalt".

Maar juist bij deze kunstenaars kan het komen tot dien verhevener toestand, waarin de zwaarste innerlijke conflicten zijn uitgevochten en het leven in zijn groote symbolen wordt vastgehouden. Het is een evenwicht en harmonie, moeilijker bevochten dan bij den koeleren verstandsmensch, die in zichzelf reeds iets „spartanisches und stoïsches" heeft, meer nawerking, meer rustige beschouwelijkheid, en wiens kunst van nature streng en niet zinnestreelend is, zooals bij vele beeldhouwers.

Zeker is het, dat geestelijke groei een ontwikkeling beteekent in de richting van het harmonische, het beheerschte, het is niet anders dan het integreerend vermogen, het fijne evenwicht, waarbij de kunstenaar onmerkbaar uitstijgt boven zijn lagere aan de aarde gebonden natuur. In dezen toestand eerst zal hij in staat zijn het naakt klassiek te zien, objectief, klaar, rein, artistiek zonder bijgedachten, zonder verleidelijke détails, bekleedingen en den lust beaccentueerende requisieten, zonder prikkeling en zonder Schwärmerei.

Helaas komt menig groot kunstenaar nooit toe aan die hoogste vormen van levenskunst en levensbezinning, blijft hij steken in menschelijke dwalingen en zwakheden, komt hij niet tot een bovenpersoonlijke kosmische bewustwording, tenzij deze verzoening met het boven-Ik ten slotte door een onwankelbaar geloof bewerkt zou worden, zooals dit in de Middeleeuwen voortdurend het geval was.

En altijd is het mogelijk dat felle hartstochten de integratie doorbreken en den artist op een instincts-niveau doen terugvallen, waardoor hij opnieuw moet beginnen. Somtijds kan een mystiek edel kunstenaar, met een erotischen aanleg, zichzelf als een berouwvol zondaar voelen, zooals Botticelli onder Savonarola's boetpredicaties!

Naast het opmerken van verschil in persoonlijkheid moeten wij bij onze beoordeeling den heelen tijdgeest betrekken. Zoo zien wij de tegenstellingen van quatrocento en cinquecento bij zoo uiteenloopende kunstenaars als Botticelli, Sodoma, Corregio, Giorgione, Leonardo, Michel Angelo en Tiziaan; de kunst van Rubens en het jeugdwerk van Rembrandt moet gezien worden van de Barok uit; Boucher en Fragonard dragen het stempel van het Frankrijk onder Lodewijk XV, terwijl wij een Jan Sluijters moeten zien binnen de maatschappelijke verhoudingen op het keerpunt der 19de naar de 20ste eeuw en daaruit den fin-de-siècle-geest van vele naakten kunnen afleiden.



Bestaat er een normatieve schoonheid voor die naaktvoorstelling, die 't zuivere geluk der contemplatie kan geven? Hier blijven alle voorschriften over aesthetische vormschoonheid ontoereikend, het is geen aangelegenheid van het verstand maar van de intuïtie, waarbij de woorden van de prinses uit Goethe's Tasso geldigheid bezitten: „Wilt gij nauwkeurig weten wat betaamt, doe dan alleen bij eedle vrouwen navraag". Het magische van zulk een naakt schuilt in de harmonie van het onzichtbare en zichtbare, van geest en vorm; niet alleen het gelaat weerspiegelt de ziel der menschen, doch het heele lichaam en juist in de uitbeelding van het lijf als drager der individueele persoonlijkheid ligt de diepste waarheid van deze kunst. In een kalksteenbeeldje van Koningin Nefretete (Egypte,

14de eeuw v.o.j.) komt zulks op de gelukkigste wijze tot uitdrukking, terwijl ook Rembrandt de magische uitbeelder is van lichaamsportretten. In de beeldhouwwerken van Georg Kolbe, die ook, bij alle innerlijkheid, klassiek schoon mogen heeten, liggen waarlijk alle elementen voor 't contemplatieve geluk besloten (zie afb. blz. 569). Een bewonderaar van zijn werk zei terecht: „Wanneer men deze wereld in zich heeft opgenomen, voelt men zich verplicht zich steeds behoorlijk te gedragen, geenszins alleen in kunstzinnige dingen, maar in iedere omstandigheid, die houding vereischt."

Er zijn verfijnde aestheten, die de noordsche kunst scherp tegenover de zuidelijke stellen en wel zoo dat géne wordt voorgesteld als barbaarsch, ongelikt, „poorterlijk plat", gemeen en liederlijk of benepen burgerlijk, terwijl zulke aestheten daartegenover met graagte spreken van de nobele Italiaansche kunst, vol schoonheid en idealiteit, vol „hoog pathos" en „kosmische harmonie". Overgedragen op de uitbeelding van het naakt beteekent zulks dat noordsche kunstenaars louter monsters en misbaksels baren en de zuidelijke alleen maar godinnen en engelen in stralende schoonheid.

Zeer in 't algemeen zit in deze opvatting iets waars. De zuidelijken hebben de ideale schoonheid lief en den gloeienden hartstocht. zij hebben een fijnen edelen smaak, pathos en losheid van beweging; de noordelijken beminnen het ware en oprechte, zij doen niet aan het „corriger la nature" terwille van een schoon effect, zij streven naar verinnerlijking van den vorm en kennen de gespletenheid, die ligt in de liefdevolle nauwkeurige waarneming der werkelijkheid en „het grüblerische verzonken zijn" in het geheim der dingen.

Nooit mag men echter vergeten dat alle kunstenaars, waar zij zich ook bevinden en in welke gemeenschap zij ook leven, steeds hun sterken eigen aard en karakter bezitten; zoo zijn er zuidelijken die krachtens hun natuur tot noordsche uitdrukkingswijzen neigen en omgekeerd. Verder bestaat er tusschen naburige volkeren geen geestelijke autarkie; wat men somtijds beschouwen wil als absolute tegenstelling blijkt achteraf slechts verschil in dominantie te zijn. Op de eerste plaats geldt zulks voor philosophie en kunst, terwijl de verschillen alleen maar opvallend plegen te zijn bij de politieke geschiedenis der staten binnen de Europeesche levensruimte. Er is altijd bevruchting en uitwisseling, geven en nemen.

Het is opmerkelijk te zien hoe de noordsche kunst steeds werd beïnvloed door de zuidelijke, zonder dat zij ooit haar oorspronkelijk karakter verloor. Nam zij te veel over dat strijdig was met haar eigen aard, dan werkte de artsenij als vergift en ontdeed zij er zich met geweld van. Zoo maakte haar het zuidelijke pathos gedwongen en huichelachtig, want Bismarck's uitspraak: „als de Duitscher pathetisch wordt liegt hij" geldt ook voor de kunst. Bij de noordsche uitdrukkingswijze hoort het stille ingetogen gebaar, het „stille spel" dat zooveel meer inhoudt dan druk vertoon, getuige Rembrandt's rijpe kunst.

Maar ook de zuidelijke kunst heeft Germaansche invloeden ondergaan. Volgens Brinckmann bereikt deze invloed zijn hoogtepunt tijdens het Pontificaat van Sixtus V op het einde der 16de eeuw, toen vele Duitsche en Nederlandsche kunstenaars in Rome werkzaam waren (Men leze ook pag. 484 „De Schouw" Sept: Dr Frans Vermeulen: De Nederl. Beeldhouwkunst in Europa). Het natuurlandschap, de vergeestelijking van den uiterlijken vorm en de mystieke combinatie van licht en donker, dat zijn noordsche elementen, die de zuidelijke kunst doordringen, vooral ook het werk van Tintoretto. Hieruit blijkt de eenzijdigheid van aestheten als Hoyack, die een muur optrekken tusschen noord en zuid, die „den adel van mediterraneïsche idealiteit" prediken, terwijl zij den adel der noordsche kunst verloochenen en de kunstenaars van hun eigen volk niet begrijpen of niet willen begrijpen.



Er is een wijze, waarop ook het „leelijke" geadeld wordt door waarachtige menschelijkheid, terwijl schoonheid kan liggen in een weggesmeten stuitend onderwerp, indien het door innige liefde gezuiverd, door wijsheid gelouterd wordt.

Zoo kan de ernstige noordsche kunstenaar zelfs in een onzedelijk gegeven hoogst moreel zijn, waar hij de onverbloemde waarheid en het leed van den hartstocht aan het licht brengt, zonder prikkelende erotiek of bedorven cynisme. Zoo kan hij uitbeelden de vleeschelijke verzoekingen der heiligen, den strijd met daemonen en duivels, de zonden der verdoemden en de uitspattingen van den verloren zoon, als afspiegeling van eigen donkere driften, van eigen strijd en verzoeking; hij beeldt ze dan af als een poging tot zelfbevrijding en bewustwording, waarbij hij de macht van het booze bij voorbaat onschadelijk maakt. Zoo teekent de schilder, evenals de dramaturg, misdadigers en duivels en booze geesten om zelf geen misdadiger of neuroticus te worden. Maar het begrijpen van zulke werken vergt uiterste overgave, toewijding en inzicht van den beschouwer, die, zooals men heeft gezegd, geneigd is zijn eigen complexen in het kunstwerk te projecteeren. Daarom zal het genoemde aestheten moeilijk vallen een Rembrandt, een Jeroen Bosch en een Bruegel te verstaan. Deze noordsche kunst in zijn gekweldheid en bewogenheid is anders geaard, maar is niet minderwaardig aan mediterrane schoonheid!

De noordsche mensch zal wellicht het geluk der contemplatie ervaren bij zooveel edele en gratievolle vrouwen van het zuiden, die geschilderd zijn alsof haar jeugdige bloei eeuwig zou duren: de verrukkelijke Prima Vera van Botticelli, de liggende Venus van Velasquez, de prachtige vrouwen, sterk en teeder tegelijk, van Chassériau en Puvis de Chavannes . . . . maar hij zal er toch de naakten der noordsche kunst geen oogenblik om willen verloochenen; de stijve volstrekt onschoone Eva van Jan van Eijck, zoo overweldigend oprecht geschilderd; de gothische Adam en Eva van Memlinc en het waarlijk reeds in vrijheid ademende en gebarende eerste menschenpaar van Dürer;

de fijne wezentjes van Lucas Cranach en de wonderlijke vrouwen op de allegorieën van Hans Baldung, wiens bekende zuivere meisjeskopje zoo modern aandoet.

En dan Rembrandt! Ook in het naakt toont de meester der meesters zich in al zijn tegenstrijdigheden. Hij gaf het aanzijn aan volstrekt barbaarsche, geteisterde vrouwelijven, zooals zijn Diana in het bad.

Zijn Adam en Eva zijn verschrikkelijke oermenschen, de vrouw met het verleidingsgebaar als een bedreiging, waaraan de tegenstrevende Adam reddeloos is overgeleverd. Men beschouwe naast zulk een drama de opvattingen van Raffaël, Tiziaan, Rubens, Mabuse, ja van een verwanten geest als Michel Angelo om te ervaren, welk een groot psycholoog Rembrandt was. Dat ziet men ook aan een roodkrijtteekening van een naakte vrouw met een slang, waarschijnlijk Cleopatra! Een onbeschaamd canaille vol uitdagende wreedheid! En verder al die teekeningen en etsen van zooveel triestige vervallen lichamen in hun „poover ontkleed-zijn", sprekend van de vergankelijkheid, de sterfelijkheid van alle vleesch en van allen lust! Zoo zag van Gogh zijn „Sorrow-Naakt", als uitdrukking van zorgen en vervlogen illusies, het kommervol gebogen verschrompelde vrouwelichaam, met de schonkige vormen en de verdorde borsten.

En zie daartegenover nu weer de blijgestemde Danae-Saskia en Bathseba-Hendrickje en al die badende en bedrijvige vrouwtjes in tooverachtige omgevingen op zijn mythologieën en bijbelsche stukken. Maar sterke erotische scènes, behoudens een enkele jeugdvergissing, heeft Rembrandt niet geschilderd. Hoewel hij een gezond hartstochtelijk man was, had hij geenszins dat overschuimende vulcanische gevoel voor levensvreugde en wellust zooals een Rubens, een Frans Hals of een Jan Steen. Zou Rembrandt een „Leda met de zwaan" geschilderd hebben, het ware een noodlotsdrama geworden als bij Michel Angelo, waar heidensche lust in beklemmenden angst verkeert. Zoo is ook de Suzanna van 1647, ondanks het broeiende van omgeving en kleur niet meer het tooneel van een gemeene aanranding, zooals bij Rubens. Het zou zeker belangwekkend zijn eens alle „Suzanna's" en alle „Leda's" uit de kunstgeschiedenis naast elkaar te leggen, tot meerdere psychologische kennis van schilders en beeldhouwers!

Wij willen er op wijzen, dat ook door het medium des bevrijdenden humors het naakt in fantasie en verstand verzoend kan worden, zelfs wanneer de voorstelling onloochenbaar triviaal is. Zoo werkt het gegeven: Aristoteles en Phyllis van Baldung Grien, waar de naakte vrouw op 't op handen en voeten kruipende naakte lichaam van den wijsgeer paardrijdt, regelrecht walgingwekkend, maar door den humor die het heele geval overstraalt, wordt zelfs de fijngevoelige beschouwer eenigermate met het onwaardige schouwspel verzoend.

Bepalen wij ons nu verder, wat de uitbeelding van het naakt betreft, tot de tweede helft van de negentiende en tot de twintigste eeuw, dan zien we hoe de beste kenmerken zoowel van noordsche als van klassieke kunst verzwakken en verijlen. De kunstenaar raakt zijn zekerheden kwijt te midden van den maatschappelijken baaierd. Een Courbet in zijn elementaire kracht, schiep nog louter natuur en waarheid in zijn bloedwarme ongedwongen en onklassieke naakten. Maar aan 't eind van de regeering van Napoleon III komt de kokottenschildering meer op den voorgrond. Wel kijkt men naar het cinquecento, maar het resultaat is de zeer onklassieke ontkleede modedame met haar wespentaille, zooals in de sensueele kunst van Paul Baudry e. a. In Weenen bloeit kortstondig het Makartisme en de Makartstijl. Het zijn wulpsche weekelijke vrouwen, die de spektakelstukken als „De Pest in Florence" bevolken, maar hoe verleidelijk in hun quasi-klassiek-zijn waren zij voor het jonge Weenen, waar geen oer-Duitsche kunstenaars als Moritz von Schwind de deugden der Germaansche vrouw nog verheerlijkten.

Bij de impressionisten wordt het naakt een belangwekkend probleem van licht en kleur, een schilderachtig object, dat men met breede vegen in stormachtige vaart op het doek pleisterde. Soms schijnen hartstochtelijke borstelaars als Breitner en Corinth naakte vrouwen te schilderen, zooals Willem Maris zijn koeien: brokken vleesch met zon er op. De fijne gevoelsbindingen tusschen kunstenaar en model gaan verloren. In de literatuur en de philosophie komt het groote pessimisme; nièt de schoone verhoudingen tusschen man en vrouw, moeder en kind, vormen de motieven, maar de erfelijke belasting, de zonde, de driehoeksbindingen, worden in naturalistische verven afgeschilderd. De caricatuur viert hoogtij, het platte, ploertige en decadente krijgt de overhand. De vrouw is niet meer een lief geheim, waarvoor men vereering koesteren moet, integendeel, uit ontelbare naakten spreekt de minachting van den man voor de ziel en de aangeboren zedelijkheid van de vrouw, bij vele schilders ziet zij er uit als een aantrekkelijk speelgoed en de vrouwen zelf scheppen ijdel behagen in dit soort uitbeeldingen. Wat zij juist als noordsche vrouw nooit moet zijn, wordt zij thans: louter geslachtswezen.



Tegen het eind van de negentiende eeuw komen de eerste symptomen van ontbinding, die hoe langer hoe erger worden in de twintigste en die na den wereldoorlog een hoogtepunt bereiken. Met alle traditie wordt gebroken, de kunstenaar is vervuld van opstandigheid en haat tegen de maatschappij en tegen de kultuur, die hem in zijn verwachtingen bedrogen had. Het beste element van de noordsche kunst, de innerlijkheid, wordt aangetast en ziek, en deze ziekte is niets anders dan de kwaal van een ontwrichte en wankelende wereld. Het loslaten van de natuur, het uitbeelden van de met complexen zwaar beladen ziel door middel van het object leidt tot allerlei deformaties, die, door groote kunstenaars bewust toegepast, wel degelijk zin en noodzaak kunnen bezitten, doch die in handen van ijlhoofdigen en zwakkelingen

terstond ontaarden in grove aanstellerij. Het einde van dit alles is het stuitende cynisme en de waanzin van een Hoffmann, Dix, Grosz, Feininger, Müller, Voll, Segall, Schmitt-Rotluff, „kunstenaars", door een zieke wereld hoog vereerd en gehonoreerd, maar na de revolutie haastig opgeborgen in „schrikkabinetten".

Maar juist in tijden van verval toonen de idealisten hun karakter, ook al blijven zij roependen in de woestijn. Naast alle verwildering en ongebreidelde zinnelijkheid zien wij bij andere kunstenaars de tucht van den geest, de drang naar verinnerlijking en naar zuivering van het beeld van den mensch. Juist bij de uitbeelding van het naakt is de tucht van den geest eerste vereischte, want nergens liggen het gezonde en zieke, het fijne en grove, het teedere en wreede, het waardige en onedele, zoo dicht bij elkander als juist hier!

Het is wel tragisch dat zooveel geestelijk-gerichte talenten vereenzaamd en miskend staan bleven te midden van een gemeenschap, die aan hun gemeenschapskunst niet kon voldoen, alleen en uitsluitend omdat er geen sterke gezonde bindingen tusschen volk en kunstenaar bestonden, „om de mythe van hun leven te scheppen" en „den idealen canon te vinden" (C. H. de Boer „Meindert Butter", De Schouw 15/4-'42).



Menig fijn en vergeestelijkt naakt danken wij aan zoo verschillende persoonlijkheden en zoekers als Toorop, Konijnenburg, Roland Holst, Hans van Marées, Klinger, Hodler e. a. De kunst van het nieuwe Duitschland legt een indrukwekkend getuigenis af van dit worstelen om geestelijke waarden. Natuurlijk verloochenen zich ook nu de verschillende schilderstemperamenten niet en vindt men op de groote tentoonstellingen te München de veelzijdigste opvattingen van den naakten mensch vertegenwoordigd.

Wij noemden reeds een voornaam kunstenaar als George Kolbe, wiens plastieken het geluk der contemplatie vermogen te geven. Maar dit kan ook een werk „De Golf" van Fritz Klimsch en „Meisje met Spiegel" van Joss Röwer, beeldhouwwerken vol edele noordschverstilde beweging. Ook Josef Thorak en Arno Breker zijn belangrijke kunstenaars van het naakt. De „Psyche" van Breker is van een koele rust en doet weldadig aan, vergeleken bij zijn bewogenheid in de strijdersfiguren. De „Leda" van Thorak is een noordsche vrouw in een zwoel zuidelijk motief. En dit motief in den strengen koelen steen is een moeilijkheid en tegenspraak te meer. Ook de schilder Padua heeft het gekozen en maakt er zulk een dynamisch hartstochtelijke scène van dat dozijnen oude opvattingen er bij verbleeken. Het Ledatooneel wordt altijd weer opgenomen, maar al deze oude gegevens maken ons niet beter en niet gelukkiger. De moderne mensch heeft allerminst behoefte aan Leda's en Suzanna's, zoomin als aan de walgelijkheden van Loth en zijn dochters of „De Schending van Lucretia" en duizend-en-één soortgelijke tafereelen: Jupiter en Antiope, Mars en Venus, Venus en Adonis, Zeus en Io enz.

Ook de moderne Duitsche schilders zijn groot in het naakt. Hun vrouwen en meisjes zijn sterk zonder grof of massief te zijn, en teeder zonder sentimentaliteit. Wij noemen „De rustende" van Johann Schult en „De rust" van Richard Klein, die de edele houding hebben van Giorgione's Venus, maar in wezen volkomen noordsch zijn; een koele Aphrodite te midden van tempelruïnes van Oscar Graf; verder „Knielende Akt" van Hempfing en „In de lente des levens", van Schult. Een zeer aantrekkelijk naakt is „Boersche Venus" van Prof. Sepp Hilz, die van het alledaagsche gegeven iets heel voornaams gemaakt heeft. Hier is het noordrasmeisje ten voeten uit, letterlijk en figuurlijk, in haar eenvoud, natuurlijkheid en ingetogenheid geschilderd (zie afb. blz. 579).

Het type van de moderne vrouw verschilt grondig van dat van vroegere generaties. In de kunst ziet men al minder het weeke ongetrainde lichaam en al meer een slanke, elastische koelgezonde verschijning, in overeenstemming met de rol die de noordsche vrouw in de gemeenschap vervult, als volwaardig medewerkster van den man. In de ure des gevaars wordt zij zelfs de onverschrokken verdedigster van maag en kind, wordt zij tot een heldin, gelijk haar zusters uit de IJslandsche Saga's en heldenzangen. Deze Germaansche vrouw behoudt het evenwicht tusschen kracht en zachtheid, nergens wordt zij tot man-vrouw, nergens ook tot het broze verfijnde poppentype, dat het ideaal vormt van geblaseerde westerlingen.



Het is opmerkelijk te zien hoe ook de moderne kunst een romantischen, ja arcadischen trek behoudt, zooals in Karl Truppe's „Jeugd" en Palmie's „Koralen ketting". Men vraagt zich af of dit een symptomatisch verschijnsel is in een zoo geschokte en zoo fel dramatische wereld als de onze. Het kan een vlucht zijn, een genezing in een schoonere werkelijkheid, buiten de stormen en ellende, die 't bestaan van den enkeling teisteren, en wij denken daarbij aan een groot kunstenaar als Watteau, maar het kan ook een moedige belijdenis zijn van de nieuwe wereldbeschouwing, die ondanks alles komen gaat en die „ja" durft te zeggen tegen het leven en de levensblijheid. Idealisme en vereering moeten het nieuwe beeld van den mensch vormen.

Maar de kunst der uitbeelding van den naakten mensch kan niet alleen zijn de weergave van de schoone sexe, of de registratie van lichamelijke impulsen, zij krijgt eerst haar hoogere magische beteekenis wanneer zij het natuurlijke met het bovennatuurlijke verbindt, het onzichtbare door het zichtbare tot uitdrukking brengt; in haar openbaring van de Idee ontstijgt zij aan het tijdelijke en aardsche en krijgt zij haar waarde voor de eeuwigheid.



MONTEVERDI
en het Noorden

DOOR HENDRIK LINDT

Als een vreemde tegenstelling ervaart de musicus telkens weer de geestdrift van het Noorden voor „de Italiaansche opera" in haar ruigsten vorm. De muziekgeschiedenis en de muziek-aesthetiek willen ons eenerzijds leeren, dat de Italiaansche opera een uiting is die met den geest van den noordelijken mensch geen punten van diepgaande overeenkomst bezit en wijst (al dan niet in de tegenstelling van Germaansch tegenover Romaansch temperament) op de symphonische muziek als werkelijk-noordschen tegenhanger. De muziek-waardeerende massa echter, onbelast met intellectueele dogmata en verstandelijke voorkeuren, brengt ook in het Noorden voor de Italiaansche opera een geestdrift op, die in onze concertzalen nog altijd een zeldzaamheid is. Kunnen wij dit verschijnsel eenvoudig met een gebrek aan goeden smaak verklaren? Zeker niet wanneer wij (gelijk thans na een periode van hautaine opera-verguizing ook in het Nederlandsche muziekleven gelukkig weer het geval is) in de muziekdramatische kunst hooge kwaliteiten erkennen.

Eind November zal het driehonderd jaar geleden zijn, dat de man stierf die wel niet de schepper van de opera was, maar die er toch de beslissende impulsen aan gegeven heeft: Claudio Monteverdi. En het loont de moeite, deze herdenking aan te grijpen voor een bezinning op het aandeel, dat het noorden in deze vermeend „zuidelijke" kunst heeft gehad.

Claudio Monteverdi werd op den 15en Mei 1567 te Cremona gedoopt. Hij stamde uit een niet onbemiddeld en intellectueel milieu. Doctor Baldassare Monteverdi teekent als vader het doopregister. Heel jong kreeg Claudio den beroemden Ingegneri tot leermeester, een componist van voorname hoedanigheden en een virtuoos bespeler van vele instrumenten. Toen Monteverdi op zestienjarigen leeftijd zijn eerste composities publiceerde, een aantal vierstemmige madrigalen, genoot hij reeds aanzien als organist en violist. In den dienst van den hertog van Mantua ontpopte hij zich bovendien als een voortreffelijk zanger.

Aan den hertogelijken beschermer, Vincenzo Gonzaga, dankte Monteverdi een verruiming van zijn blik, die hij elders niet gemakkelijk zou hebben verkregen. De hertog was zelf een bijzonder vereerder van de muziek en meende het zelfs op zijn krijgstochten daar niet buiten te kunnen stellen. Zoo volgde Claudio Monteverdi zijn meester op diens veldtocht tegen de Turken, begeleidde hem echter ook later naar Vlaanderen, waar de traditie en de roem der Zuidnederlandsche polyphonisten nog niet gestorven was.

Men neemt gewoonlijk aan, dat Monteverdi in het jaar 1600 te Florence tegenwoordig is geweest bij de uitvoering van Jacopo Peri's opera „Euridice", een der grootste gebeurtenissen waarop de geschiedenis der vocaaldramatische kunst stoelt. Maar er is in elk geval

geen twijfel aan dat Vincenzo Gonzaga het muziekdrama ijverig heeft bevorderd en dat op zijn aandringen Claudio Monteverdi in 1607 de eerste eigen schreden zette op het pad, waaraan in de muziekgeschiedenis bovenal zijn naam verbonden zal blijven. Monteverdi's „Orfeo", terstond een ondubbelzinnig succes, schiep met zijn rake toepassing van den nieuwen vocalen stijl en de vele mogelijkheden van zijn uitgebreide orkestrale bezetting de voorwaarden voor een snelle ontwikkeling van een genre, dat in de eerste jaren na zijn „uitvinding" niet aanstonds essentiëel was gegroeid.

Hoe zag de primitieve opera eruit, waarvan Monteverdi had uit te gaan en welk karakter had het milieu, waarin die opera was ontstaan? Zonder twijfel is de opera een renaissance-verschijnsel. Daarop wijst reeds het feit, dat de kleine groep kunstenaars en intellectueelen, die in de woning van Jacopi Corsi het aanzien gaf aan het eerste moderne muziekdrama, niet uit was op het scheppen van een nieuwen kunstvorm, maar op het reconstrueeren van een heel ouden: het Grieksche drama.

Florence was nog uit de Middeleeuwen „Germaansche bodem", een centrum van typisch-Germaansche kultuur en de karakteristieke rest van het kultureele noordras-overwicht, dat vóór en na ondergang van het West-romeinsche imperium vele eeuwen voor Italië kenmerkend was. Elders (en met name in het Zuiden) mocht in Italië voor een groot- of zelfs beslissend deel de noordras-bovenlaag verdrongen en door rasvermenging krachteloos gemaakt zijn, — Florence handhaafde nog eeuwen daarna de tendenzen van een noordras-kultuur. Woltmann stelt in „Die Germanen und die Renaissance in Italiën" vast, dat Bardi, Corsi en Rinuccini, groote namen aan de wieg van de opera, verwant zijn met oud-Duitsche familie-namen, waarvan er in de Florentijnsche geslachten honderden vallen aan te wijzen. Over het geslacht van den componist, die „Euridice" schreef en die daarmee het onmiddellijke voorbeeld voor Claudio Monteverdi werd, noteert Woltmann: „De Peri's waren een familie van ouden adel uit Florence, waarvan de naam overeen-komt met het oud-Hoogduitsche Bero, Pero, nieuw-Hoogduitsch Bär, Behr. Naar het bericht van een tijd-genoot was de componist zelf van fraaie gestalte en de kleur van zijn haar tusschen blond en rood. Corazzini publiceerde een portret, dat hem als Arion te zien geeft. Volgens deze afbeelding moet hij groot en slank zijn geweest".

Claudio Monteverdi zelf (evenals merkwaardigerwijze zijn bijna drie eeuwen later in denzelfden kunstvorm schitterende Giuseppe Verdi) is door prof. dr Hans Günther naar de maatstaven van de moderne rassenleer ingedeeld als „noordsch-dinarisch", met den klemtoon op de noordras-kwaliteiten. Tusschen deze beide polen spant zich de geheele geschiedenis van het muziekdrama als een kunst, die niet alleen met het noordras geen enkele tegenstelling vormt maar er klaarblijkelijk zelfs zijn hechtste pijlers in vindt.

Richard Eichenauer, die de problemen van ras en muziek in hun onderlinge verband uitvoerig heeft na-gespeurd, komt ten aanzien van het ontstaan der opera tot deze uitspraak: „Omstreeks het jaar 1600 waren de polyphone vormen overrijp geworden. Een nieuwe dag verlokte tot een ontdekkingstocht naar nieuwe stranden. En zij die het eerst den lokroep van de onbekende verten vernamen, waren juist de Wikingnaturen van de noordras-kunstenaars dier dagen. Een geweldig ochtendgloren ging stralend voor hen op. In oprechte verveling verbrijzelden zij de verworvenheden der polyphonie en namen zich voor, naar Günther's woord weer eens „in die Anfänge zu treten". Want immer was voor den noordschen mensch het verwerven belangrijker als het rustig genieten van het verworvene."

In hoofdlijnen klinkt dat niet onaannemelijk voor wie zich de psychologie van het noordras eenmaal helder voor oogen trachtte te stellen. Desondanks is deze theorie niet vrij van romantische overdrijving. Ze verlegt de activiteit van het noordras in deze beslissende phase der muziek-geschiedenis bovendien in wezen te zeer naar het negatieve om juist aan de noordras-psychologie zelf waarlijk recht te doen. Het noordras immers is stellig immer bewogen geweest door dadendrang en scheppingsdrift. Maar het kon toch niet zoozeer blind zijn voor het juist in de polyphonie ontwikkelde oer-eigene, dat het een gave en rijpe kunst (zelfs bij vermeende „overrijpheid") een-voudig uit het eigen vleesch zou hebben willen weg-snijden wanneer niet nog iets anders dan een grillige behoefte naar het avontuur van lokkende, onbekende stranden gesproken had. Dat „andere" ligt in de diepste motiveering van de renaissance besloten.

De bewondering voor de oude Grieksche kultuur, die den renaissance-mensch beweegt, is de bewondering voor de puurste en zuiverste noordras-kunst waarover de geschiedenis op dat oogenblik kon beschikken. En die bewondering zoekt naar nieuwe en eigen vormen, als zich in Italië steeds duidelijker het terreinverlies van het noordras begint af te teekenen. De polyphonie was zonder twijfel evenzeer als de nieuwe stijl, die in Florence de eerste stappen van de opera begeleidt, een schepping van het noordras. Maar zij had voor dezen wende-tijd haar noordrasstempel verloren sinds ook anderen er zich van leerden bedienen. Niet in een ijdel streven naar „iets nieuws", maar omdat de behoefte zich opdrong aan een alleen door het noordras bepaalde kunst, greep de noords denkende en voelende renaissance-mensch intuïtief naar de kultuur der klassieken. Zoo zou het nòg zijn, toen in den tijd van snel toenemende rasvermenging de negentiende-eeuwsche romantici hun heimwee naar het oude Griekenland uitschreven. Zoo is het nog in onze dagen, waarin ook schilderkunst, literatuur, architectuur en dans bewust of onbewust, naar de klassieken grijpen om er het eigen wezen te vinden.

De geschiedenis van de opera nog in de laatste levens-jaren van Monteverdi bewijst het noordras-karakter van het eerste muziekdrama ook met negatieve argumenten. In vrij snel tempo namelijk groeit uit de pure, noordelijk

gerichte schepping de zoogenaamde Napolitaansche school, die ruim baan maakt voor het virtuozendom met al zijn uitwassen. Oppervlakkig beschouwd schijnt die ontwikkeling het noordras-karakter van de opera te weerleggen en inderdaad heeft men tot in onze dagen ook in dien trant geargumenteerd. Maar wie het verband tusschen kunst en maatschappelijke structuur ook in die beslissende periode der muziekhistorie nagaat, doet een wonderlijke ontdekking.

In 1637 namelijk wordt in Venerië het eerste openbare opera-theater gevestigd. Dat beteekent, dat de massa van de Italiaansche bevolking dier dagen tot de opera toegelaten wordt. De „Oberschicht" in het oude Italië en gedeeltelijk ook nog in het zestiende- en zeventiende-eeuwsche Noord-Italië behoorde tot het noordras. De massa echter was zonder twijfel naar uiterlijk en geest vertegenwoordigster van het westras. En wat dat verschil zeggen wil, laat zich nauwelijks scherper formuleeren dan met een uitspraak van Richard Eichenauer: „De westras-mensch geniet niet in de eerste plaats het *wat*, maar het *hoe*. Niet de drang tot getuigenis, maar de vreugde aan het spel is de sterkste drijfveer voor zijn uiting op het tooneel".

De eerste voortbrengselen van de nieuwe kunst ontstaan aan het hof. Ze worden genoten door vertgenwoordigers der oude „Oberschicht" die zonder twijfel door het noordras is bepaald. Met het openbaar worden van het Italiaansche operatheater buigt een deel der operageschiedenis naar het nieuwe massa-publiek en dus naar den geest van het westras af. Zoo is de tendenz van de virtuozen-opera verklaard. Waar het op aankomt is echter dat die tendenz voor de opera als zoodanig niet kenmerkend is en met de geboorte van de opera ook in geen enkel opzicht is verbonden, ja, met het werk van Peri en Monteverdi nadrukkelijk in strijd kan worden geacht.

Kenmerkend voor den noordschen mensch is zijn langzame rijpen en de voortgaande ontplooiïng van zijn geestelijke gaven tot in den hoogsten ouderdom. Dat verschijnsel vinden wij terug bij Giuseppe Verdi, die de glorieuze toppen van zijn levenswerk in „Otello" en „Falstaff" neerlegde, opera's die hij voltooide op zijn 72e en zijn 79e jaar. Iets dergelijks ervaren wij bij Claudio Monteverdi, die met „Il ritorno d'Ulisse" en met „L'incoronazione di Poppea" nog in 1641 en 1642, dus kort voor zijn dood, werken van onvergankelijke frischheid en kracht schiep. Henry Prunières heeft willen betwijfelen, of deze jeugdige partituren inderdaad door een vijf-en-zeventigjarigen grijsaard konden worden geschreven. Wat in dit opzicht voor het westras ongewoon schijnt, is het echter geenszins voor het noordras. Eens temeer vindt men hier het bewijs voor de banden, die Monteverdi aan het noorden, het noorden omgekeerd aan de kunst van Monteverdi binden.

Aan het prachtige kunstenaarschap van den man, die het aangrijpende „Lasciatemi morire!" uit „Arianna" componeerde, kan dit noorden driehonderd jaren na zijn dood geen beter hulde bewijzen dan door hem bewust te zien als vertegenwoordiger van den noordschen geest, door ook den kunstvorm zelf waaraan hij het aanzien gaf, het muziekdrama, voorgoed los te maken van het misverstand, dat de opera niet zou stroken met het noordsche wezen.

Ploeger in den morgen

Hij bouwt. Hij scheurt den rijpen akker wond
Die somber druischt van dood en leven.
Diep wordt Zijn wil der aarde ingeschreven:
God en de ploeger houden hun verbond.

Hij gaat. Het zinnend hoofd omneergebogen.
O, kervend kouter, groeiensmoede grond!
En in het norsche krachtveld om zijn mond
Strijdt steile wil met uiterst mededoogen.

De paarden in hun strak gespannen krijt
Rukken lichtgierig hunne koppen hoog,
De oogen vonkend van wat nooit bedroog:
Hun rein geweld dat nieuwen oogst bereidt.

Dan staat hij stil, zeer stil. Er komt een lach.
Er rijst een breede vreugde in hem wakker:
Dat hij alléén staat voor zijn reeden akker
In den witten adem van Gods hoogen dag.

GEORGE DE SÉVOOY

(Uit: Koningsvenster, een nieuwe bundel gedichten)

PROF. DR TH. BAADER

DE DUITSCHE LITERATUUR VAN HEDEN

V. De opvatting aangaande den dood

In zijn dichtwerk openbaart een volk het geheel van zijn wezen, zooals wij reeds in het vorig hoofdstuk hebben getracht aan te toonen. De dichtkunst is daarom ook de kortste weg, die ons tot de kennis van den aard van een volk leidt, die ons voorloopig nog onbekend is.[1]) Tot het geheel van zijn wezen behoort ook de wijze, waarop een volk de wereld beschouwt, dus hoe zijn „wereldbeschouwing" is, welk totaalbegrip het van de werkelijkheid, t.w. van het wezen van zijn leven, in zich draagt en hoe het zijn belevenissen en wederwaardigheden in het geheel van dit wereldbeeld weet te rangschikken.

Dus de letterkunde is niet meer, zooals het voorheen werd opgevat, een weten-schap van stof, van literaire genres en hun meer of min bevalligen inhoud, of een reeks van jaartallen als schema van het leven van den dichter: de literaire wetenschap is thans „geesteswetenschap" in dien zin, dat slechts een wijsgeerige beschouwing van ons object, de literatuur, ons den zin van het leven doet begrijpen, waarvan de dichtkunst moet getuigen, als ze überhaupt waarde wil hebben voor een volk. De echte dichter is evenzeer wijsgeer als dichter en aan den anderen kant is de echte wijsgeer evenzeer dichter als wijsgeer: men denke aan Plato, aan Eckehard, aan Nietzsche, men denke aan Homerus, Shakespeare, aan Goethe, Kolbenheyer e.a.

Leven en dood, dat zijn de twee polaire begrippen ook in het wereldbeeld van den Duitschen dichter van heden. De waardeering van hunne verhouding is wel bij ieder volk verschillend; vooral in dit opzicht: hoe de doodsgedachte tegenover het begrip van het leven gesteld wordt, d.w.z. wordt leven en dood als een eenheid beschouwd in dien zin, dat de dood slechts de overgang is tot het voortleven in anderen vorm, of wordt de dood als noodlot beschouwd, dat al hetgeen de mensch gedurende zijn leven heeft voortgebracht, te niet doet? „Diesseitsfreudigkeit" und „Jenseitsverlangen", om het in het kort met deze twee Duitsche uitdrukkingen aan te duiden — daar het door „levensaanvaarding" en „verlangen naar het hiernamaals" niet zoo kort kan worden weergegeven — deze twee standpunten geven twee verschillende accenten aan, welke ieder voor zich, naar gelang hij als dominante optreedt, aan de wereldbeschouwing een ander karakter geeft: de gehechtheid aan het aardsche leven behoeft als dominante de aanvaarding van den dood als noodlot niet buiten te sluiten, en aan den anderen kant behoeft het verlangen naar de andere wereld als dominante in de levensbeschouwing geen aanleiding te zijn om het aardsche leven als noodzakelijk doorgangsstadium af te wijzen.

Vragen wij ons af, welk standpunt in de hedendaagsche Duitsche wereldbeschouwing, en in de Duitsche dichtkunst als haar openbaring, overheerscht, dan komen wij tot de gevolgtrekking, dat in het werk van onze grootste dichters van heden de meer algemeene Duitsche houding zich weerspiegelt, welke met alle dynamische kracht van ziel, geest en lichaam het leven aanvaardt en het leven omvat, en welke de moeilijkste situaties van het leven niet uit den weg gaat en ze tot een bevredigende oplossing tracht te brengen, maar aan den anderen kant zien wij ook, dat de hedendaagsche Duitsche mensch den dood aanvaardt, waar zijn aanvaarding tot het bereiken van een hooger doel noodzakelijk blijkt. Dit ten minste is de opvatting, welke naar voren komt in de houding van ons Duitsche volk, dat thans reeds bijna dertig jaar lang in een oorlog betrokken is, welke onmetelijk veel wreeder is dan de Dertigjarige Oorlog der zeventiende eeuw: dit is ook de houding, welke vertolkt is door onze beste dichters, welke leiding geven in het gedachtenleven van het Duitsche volk.

Evenmin als het past in de germaansche wereldbeschouwing, dat de arbeid wordt beschouwd als een vloek, evenmin past het in het wereldbeeld van den Duitschen dichter, dat de dood als een straf wordt aanvaard: integendeel! evenals wij thans — in tegenstelling met de meer oriëntaalsche opvatting van den arbeid in de bijbelsche boeken van het Oude Verbond — den arbeid als zegen voor de menschheid beschouwen, zoo aanvaarden wij ook den dood niet alleen als eer, maar ook als bron, waaruit nieuw leven voor de gemeenschap voortkomt. Op dit punt zijn wij het eens met het oud-Romeinsche: „Dulce et decorum est pro patria mori". Het „pro patria mori" is niet slechts op het „veld van eer" mogelijk,

[1]) Franz Koch, Geist und Leben, Vorträge und Aufsätze, Hamburg 1939, blz. 227.

daartoe biedt zich dagelijks gelegenheid bij elken arbeid voor het vaderland. Voor den Duitschen mensch schuilt, de zin van den arbeid in haar grootschheid, in haar schoonheid, in haar eer en waardigheid: niemand wordt door werken tot knecht, de gedachte aan den smaad van knechtschap, welke door een oostersche wereldbeschouwing den arbeid is aangehecht, is voor den Duitschen mensch in strijd met zijn natuur. [2]) Deze Duitsche opvatting is het, welke ons scherp onderscheidt van de joodsche wereldbeschouwing, zooals Mozes ze in zijn Pentateuch heeft verkondigd. Door deze Duitsche opvatting van den menschelijken arbeid en den menschelijken dood, is tegelijk ook de opvatting van het leven in de menschelijke gemeenschap zelf gekenschetst: allen zijn onderling verbonden door den arbeid en door den dood: gemeenschappelijk en uit een vrije geestelijke houding moet de eene worden uitgevoerd, de andere aanvaard. Een mooi symbool van deze opvatting van den menschelijken arbeid is het verhaal van den eenvoudigen landman, welke samen met vrouw en kinderen en de gasten, welke toevallig op bezoek waren, nadat zij bij den oogst hadden geholpen, den bewerkten akker rondwandelt, om allen mede te laten genieten van de schoonheid der aarde, welke zich weder op het voortbrengen van vruchten voorbereidt, om allen mede te laten genieten, welke er toe mede geholpen hebben, aan de aarde deze schoonheid te verleenen.

Hoe de gedachte aan den arbeid en de opvatting van het menschelijk werken in de Duitsche dichtkunst van heden een bijzonder hoog staande vertolking heeft gevonden, dat zullen wij pas later in een hoofdstuk „De dichtkunst van den Duitschen arbeid" zien, hier hebben wij voorloopig ons slechts de vraag gesteld en te beantwoorden hoe de opvatting van het leven als spel van de vrije krachten van den mensch in de dichtkunst haar vertolking heeft gevonden. Dit in aansluiting bij de vraag, welke gesteld werd in hoofdstuk IV naar het wezen van den Duitschen mensch.

Dit alles zal des te duidelijker worden, als wij de idee van het leven tegenover de idee van den dood stellen, als wij dus eerst eens nagaan, welke rol de dood in de Duitsche dichtkunst van heden speelt. Hier staan naast elkaar meer primitieve, materialistische en meer vergeestelijkte opvattingen: de meer simpele opvatting van den dood als vrees verwekkende noodzakelijkheid aan den eenen kant, de heroïeke gedachte aan den dood aan den anderen kant als de bron van het leven en van de gemeenschap der levenden, welke door de gestorvenen en gesneuvelden gevormd wordt. Maar overwegend is de meer idealistische opvatting.

De wijze, waarop de mensch zich met het groote probleem van den d o o d bezighoudt, wijst ook de richting aan, waarin hij zijn standpunt bepaald heeft ten opzichte van het aardsche leven en van het hiernamaals. Een bepaald standpunt moet ieder dichter kiezen ten opzichte van het hiernamaals, positief of negatief, t.w. de dood is voor hem of het einde van het bestaan, of de dood is slechts de opheffing van de afbakening van het menschelijk bestaan op aarde en het einde van zijn beperking tot een bepaalden vorm tegenover zijn bestaan in de eeuwigheid. Hierbij laten wij voorloopig de christelijke leer over de verhouding van deze wereld tot het hiernamaals buiten beschouwing, omdat dit een eigen studie zou eischen. Een feit is het, dat ook de hedendaagsche Duitsche dichtkunst zoowel christelijke als heidensche elementen bevat, bij den een komt het christelijke zuiverder uit dan bij den andere, en bij bepaalde dichters komt ook de neiging te voorschijn een zuiver heidensch standpunt in te nemen.

Karakteristiek voor onze hedendaagsche houding is het standpunt, dat ons de noodzakelijkheid doet waardeeren, dat wij een kultuur van den arbeid, niet van het genot, een kultuur van de realiteit en niet van een romantieke wereldbeschouwing moeten opbouwen, zullen wij niet voor den eisch der geschiedenis van onze dagen bezwijken en onder den voet worden geloopen. Wij mogen daarom op goede gronden beweren, dat de houding van het Duitsche volk en van den Duitschen dichter gekarakteriseerd wordt door een zeer sterke kultureele verbondenheid met het aardsche leven, wat echter nog niet wil zeggen, dat dit de natuurlijke verhouding van den Duitschen mensch tot deze wereld is. Beperking van de wereldbeschouwing uitsluitend tot het aardsche leven is zeker niet typeerend voor de oud-germaansche geesteshouding, zooals wij uit vele getuigenissen der germaansche oudheid kunnen opmaken, als bijv. van het voortleven der ziel na den dood, enz. [3])

Wij komen dus tot de gevolgtrekking, dat het denken van den Duitschen mensch en den Duitschen dichter van nature door sterke banden met het hiernamaals is verbonden, dus m.a.w. de Duitsche „romantieke" houding een verschijnsel is, dat uit de natuur van den Duitschen mensch is voortgekomen. [4])

Is het verwonderlijk, dat het thema van den dood als een roode draad door onze hedendaagsche Duitsche dichtwerken loopt, nu wij reeds drie decennia lang in een oorlog verwikkeld zijn, welke meer menschenoffers onder de leden der weermacht en van de burgerlijke bevolking eischt dan ooit te voren het geval geweest is? Het is maar al te natuurlijk, omdat wij ons reeds tientallen van jaren in een situatie bevinden, waarop de vermaarde woorden van het koraal meer dan ooit toepasselijk zijn: Media vita in morte sumus.

Wie, zooals bijv. Adalbert Stifter (1805—1868) in zijn „Studien", den dood slechts als vernieler van het leven voorstelt, van het leven, dat toch in zijn natuurlijken oorsprong goed is en dat toch aandringt op zijn vervulling in de orde van de gegeven krachten en daarom onbetwist-

[2]) Vgl. ook Friedrich Griese, Unsere Arbeit ist Glaube (Volkheit und Glaube, Band II, blz. 10 en elders.

[3]) Wolfgang Schultz, Altgermanische Kultur, München 1937, blz. 92 vv. „Die Religion"; H. Güntert, Altgermanischer Glaube nach Wesen und Grundlage, Heidelberg 1937, in het bijzonder blz. 36 vv.

[4]) Wij zien er van af, in te gaan op de zgn. „romantieke" sympathie van Thomas Mann met den dood (vgl. Käthe Hamburger „Thomas Mann und die Romantik", Neue Forschung, Berlin 1932), zie ook „Dichtung und Volkstum" 38 (1937) 84.

baar recht op duur bezit, een ieder, die tegenover den dood geen antwoord, geen vertroosting weet te geven, ieder, die den dood als grens van het schoone aardsche leven, als wrange straf voor de verschillende vormen van het mislukte en uit zijn voegen gerukte leven beschouwt, ieder die zoo denkt, openbaart, dat zijn geheele voelen en denken in het aardsche wortelt. [5]) De onvoorwaardelijke vreugde over het bestaan in de zintuigelijk-waarneembare wereld en de echte smart over den dood als de grens van het schoone leven is slechts in het ethnische, echter niet n het christelijke gevoelsleven aanwezig.

Typeerend in het algemeen is het voor de hedendaagsche Duitsche dichtkunst, dat de dood slechts als overgangsverschijnsel wordt voorgesteld, waarbij de dichter er niet aan denkt, dezen overgang als een blijvenden toestand op te vatten en uit te beelden (op de tegenovergestelde opvatting van Rilke gaan wij later in). Duidelijk blijkt dit uit de lyriek, welke gewijd is aan de gevallenen uit de twee wereldoorlogen. Zoo laat Eberhard Wolfgang Möller (geb. 1906 te Berlijn) in den geest der helden van Langemark een koor van engelen den gesneuvelden toespreken [6])

Ruhet, ihr Knaben von Langemark,
und wartet den Frühling ab,
die treibende Erde sprengt euren Sarg
und der warme Wind euer Grab.
Wenn nur die Wolken nach Osten stehn
und der Acker sich wieder benarbt,
werdet ihr Deutschland wiedersehn
und die Wälder, für die ihr starbt.
In den Gärten, für die ihr gingt,
blüht ihr dann im Gerank
und der Sommer darüber singt
euren Ruhm und unsern Dank".

Deze toon roept de herinnering wakker aan verzen van Stefan George, welke in zijn hymne „An die Toten" door middel van heroïeke grootsche visioenen den geest van de dooden heeft opgeroepen, om weder te verschijnen tot een nieuw leven en werken in deze wereld [7])

Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande
Vom nacken geschleudert die fessel des fröners
Nur spürt im geweide den hunger nach ehre:
Dann wird auf der walstatt voll endloser gräber
Aufzucken der blutschein . . . dann jagen auf wolken
Lautdröhnende heere dann braust durchs gefilde
Der schrecklichste schrecken der dritte der stürme:
Der toten zurückkunft!

Wenn je dieses volk sich aus feigem erschlaffen
Sein selber erinnert der kür und der sende:
Wird sich ihm eröffnen die göttliche deutung
Unsagbaren grauens . . dann heben sich hände
Und münder ertönen zum preise der würde
Dann flattert im frühwind mit wahrhaftem zeichen
Die königsstandarte und grüsst sich verneigend
Die Hehren — die Helden!

Men behoeft over vorm en inhoud van dit grootsche visioen geen woorden te verliezen: het is een beschouwing der wereld, die leven en dood als een geheel begrijpt, als geheel met de menschelijke gemeenschap. Dit is hooggestemde „volkhafte" dichtkunst!

De gedachte, dat de dood van den enkeling het leven van het geheele volk waarborgt, heeft niemand mooier en korter tot uitdrukking gebracht dan de arbeiderdichter Heinrich Lersch (1889—1936): *„Deutschland muss leben, und wenn wir sterben müssen"* d.w.z. wij moeten sterven, om Duitschland te laten leven. Het is niet verwonderlijk, dat juist bij dezen katholieken dichter de christelijke opvatting van den dood als poort tot een beter hiernamaals op de meest zuivere wijze zich weerspiegelt:

Herz, aufglühe dein Blut!
Brüder, nun lasst uns schwören,
dass wir dem Vater gehören,
in dessen sicheren Händen
unser Geschick, das Schicksal der Deutschen ruht.
. . . .
Treue, glüh unverzehrt!
Treue, die mit uns geboren,
Treue, von der nichts verloren,
wenn auch unsere ewige Seele
zur ewigen Heimat kehrt. [8])

Onze volksche gemeenschap heeft de vertroosting, welke uitgaat van de herinnering aan de gevallen helden nooit zoo noodig gehad als juist nu in den tijd van onzen grootsten nood en onze sterkste beproeving. Dit thema heeft ook de jonge nationaalsocialistische dichter Gerhard Schumann (geb. 1911 te Esslingen) herhaaldelijk aangegrepen. In zijn „Ihr toten Helden" [9]) roept hij de gesneuvelden op, de dichter hoort de stemmen van de gevallen kameraden, zij leven, en roepen de levenden op te volharden tot de uiteindelijke overwinning:

Niemals wart ihr uns näher —
Mahnung, Aufruf, Gebet —
Als nun, da der grosse Mäher
Dunkel über uns steht.

Nie wart ihr uns so notwendig,
Türme im Sturm der Not.
Nie wart ihr uns so lebendig,
Ihr seid uns vertraut wie der Tod.

---

[5]) Vgl. Werner Kohlschmidt, Leben und Tod in Stifters „Studien", Dichtung und Volkstum, 36 (1935) 220.

[6]) In den gedichtbundel „Berufung der Zeit", München 1935.

[7]) „Der toten zurückkunft" in „Das neue Reich" Georg Bondi-Verlag, Berlin 1928.

[8]) In „Die Trommel schlug zum Streite" Deutsche Gedichte vom Weltkrieg, Gesammelt von Wilhelm Westecker, München 1938, blz. 11 v.

[9]) „Bewährung", Gedichte, München 1940, blz. 30.

Wir lauschen dem Ruf. Und wir hören
In den Nächten, wenn alles schwieg,
Eure Stimmen. Warnen, Beschwören:
Nicht nur Siege! Den Sieg!

Dus de gevallen kameraden zijn wel heengegaan, maar zij leven, zij zijn slechts naar andere oorden verhuisd, zooals het Nederlandsch woord het zoo plastisch uitdrukt, zij zijn „overleden", t.w. naar den overkant van het aardsche leven gegaan! De daad der Dooden is de maatstaf voor ons handelen. Voortaan zullen wij weten, of onze daden deugdelijk zijn, als wij zien, dat ze voor de oogen van onze gevallen kameraden kunnen bestaan. Dit openbaart ons de „Zwiesprache mit den Gefallenen": [10])

Ob Wort und Taten taugen,
Ich lern es sehn:
Wenn sie vor deinen Augen
Bestehn.

De gedachte van den dood als „Übergang" vertolkt deze dichter in zijn vers „Unsterblichkeit" [11]): de dood is voor ons slechts een stille overgang, zooals ook het Nederlandsche „hij is overgegaan" dit uitdrukt:

In Gottes Sternenall kann nichts verwehen.
Der Tod is nur ein stiller Übergang.
Und alles Leben ein Hinüber-gehen.
Schweigt, lauscht und hört: Gesetz wird zu Gesang.

De dood wordt beschouwd als een kracht, die vrucht draagt, als de mensch maar deze macht in zijn bewustzijn opneemt, zooals Bodo Schütt in zijn gedicht „Schicksalsglaube" het heeft bezongen [12]):

Denn seine Macht ist ganz in uns beschlossen
und noch des Tods Gewalt
verwandeln wir zur Fruchtbarkeit und grossen
bewirkenden Gestalt.

Deze dichter beschouwt ook de waarde van het doodsoffer als zoo groot, dat hij alle aardsche waarden als opgeheven voorstelt door den persoonlijken offerdood [13]):

Kein Opfer ist vor Gott gebracht,
Gott braucht die Opfer nicht,
Er waltet über Tag und Nacht
mit ehernem Gesicht

und sieht nicht Schuld noch Sühne an,
der Mensch nur hält Gericht —
doch wer sich selber opfern kann,
hebt auf der Welt Gewicht.

[10]) Gesetz wird zu Gesang, Gedichte, Wien, 1943, blz. 28.
[11]) Gesetz wird zu Gesang, blz. 83.
[12]) „Gestirn des Krieges", Jena 1941, blz. 13.
[13]) Idem blz. 38.

Dat de gesneuvelde helden als een nooit dovend licht voor alle tijden den geest van de in het aardsche leven staanden zullen doen ontvlammen, komt tot uitdrukking bij Th. Baader in „Pro Defunctis: Den Gefallenen" [14]):

. . . .
Euer Licht wird nun die Macht
Der Gedanken neu entzünden
Jedem Führer, der die Nacht

Unsrer Not lässt dienend münden
In die Tat, die Ketten bricht:
Morgenrot wird stets uns künden,
Dass noch lebt uns euer Licht.

Met deze proeven zullen wij volstaan, ofschoon de gedachten over den dood en vooral over den heldendood in de Duitsche lyriek en den Duitschen Roman van thans zeer rijk zijn. Aanvaarding van den dood ter wille van eigen vertroosting zou men vele van deze uitingen kunnen noemen, welke wij in de genoemde gedichten als uiteenzetting over de doodsgedachte hebben leeren kennen.

Nu zijn er in de hedendaagsche Duitsche dichtkunst ook gedachten aan te treffen over den dood van nog anderen aard, en wel daar, waar een sterk zelfbewustzijn met haar eigen beweging in botsing komt met de groote volksche beweging en waar de menschelijke wil tot het leven in strijd komt met den heroïken plicht. Overal, waar zulke uiteenzettingen door het dichtwerk worden weerspiegeld, biedt zich ons een bijzonder belangrijk materiaal aan om een inzicht te verkrijgen in de diepste lagen van het menschelijk bewustzijn en den diepsten ondergrond van het zijn [15]).

Kunnen wij de boven aangehaalde gedichten als getuigenissen beschouwen, door welke de soldaat, de strijder, de verbinding van eigen existentie met die van het geheele volk tot uitdrukking brengt, zoo openbaart een gedicht als „An den Tod" van Gerrit Engelke (1892—1918), die gewond in Engelsche gevangenschap overleden is, het feit, dat de dichter zich uit deze verbinding met de existentie van het volk heeft los gemaakt, omdat zich in hem een te sterk zelfbewustzijn gevormd heeft als gevolg van de hem beheerschende overtuiging, dat hij als dichter een roeping te vervullen heeft, die nog niet voltooid is. Inplaats van berusting in het einde, in den dood als noodlot of als verlossing, of als vriend, als overgang tot een eeuwig zijn, komt hier bij Engelke [16]) de wil tot leven in opstand tegen de gedachte van den dood:

Mich aber schone, Tod,
Mir dampft noch Jugend blutstromrot —
Noch hab ich nicht mein Werk erfüllt,
Noch ist die Zukunft dunstverhüllt —
Drum schone mich, Tod.

[14]) „Das Lied vom Tode" in „Aus holländischer Landschaft", Den Haag 1942, blz. 89.
[15]) Hermann Pongs, Neue Aufgaben der Literaturwissenschaft II, in Dichtung und Volkstum 38 (1937) 287.
[16]) Rhythmus des neuen Europa, 1921, na zijn dood verschenen.

Wenn später einst, Tod,
Mein Leben verlebt ist, verloht
Ins Werk — wenn das müde Herz sich neigt,
Wenn die Welt mir schweigt, —
Dann trage mich fort, Tod.

Het „aber" in den eersten regel van het gedicht heeft een bijzondere waarde, omdat het de geheele spanning naar voren brengt, welke tusschen het individu en den massa-moordenaar dood ontstaat als de oorlog het individu tot zijn plicht roept. Niet als zou de dichter in beginsel de doodsgedachte afwijzen, neen, hij wenscht slechts uitstel van executie, hij vreest den dood niet, integendeel, maar hij wil eerst zijn levenstaak voltooid hebben, voor hij door den dood overgaat in een ander bestaan, waarvan hij niet weet, welke taak aldaar voor hem is weggelegd. De dichter bezweert den dood, hij bezweert hem met zulke sterke mannelijke rhythmen dat ook de dood zelf ervan moet overtuigd zijn, dat deze mensch nog in het leven moet blijven, omdat hij nog te zeer door de stem van het leven geleid wordt. Het is niet verwonderlijk, dat wij hier de verzen van een arbeider-dichter voor ons hebben, vergelijkbaar met gene lapidaire verzen van den arbeider-dichter Heinrich Lersch in het lied van den „Fahneneid" of het gedicht „Grabschrift" en andere. [17])

Een zeer bijzonder standpunt neemt Rainer Maria Rilke (1875 te Praag, gest. 1926 te Valmont bij Territet) tegenover het probleem van den dood in: deze dichter heeft zich herhaaldelijk en zoo diepgaand met de vraag naar het wezen van den dood bezig gehouden, dat het onmogelijk is, ook maar bij benadering den rijkdom van gedachten uit te putten, welke zijn dichtwerk over den dood biedt. Allen, die zich uitvoeriger met dezen kant van Rilke willen bezig houden, mogen gebruik maken van het onderzoek van Mien Theissen [18]) en van Walter Gehl. [19]). Door de vraag te stellen naar de natuur van het bestaan, vindt Rilke als antwoord het begrip „vergankelijkheid", „Abschied", en uit zijn „Duineser Elegien" treedt ons bij voortduring de dood tegemoet, hij alleen weet, wie wij zijn:

Wir, wir unendlich Gewagten, was haben wir Zeit!
Und nur der schweigsame Tod, der weiss, was wir sind
Und was er immer gewinnt, wenn er uns leiht [20]).

Zoolang wij niet het wezen van den dood kennen, is het volgens Rilke niet mogelijk den zin van het menschelijke bestaan te ontraadselen. In tegenstelling met andere wijsgeerige dichters van onzen tijd ziet Rilke den dood niet als overgang, maar als werkelijken vorm van bestaan, ook al vat hij hem als een geheel anderen vorm van existentie dan het leven op. [21])

In de opvatting van den dood valt bij Rilke een zekere ontwikkeling op te merken: in zijn vroegere werken en in het bijzonder uit het prozadichtwerk „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1904—1910 ontstaan) kennen wij zijn intuitie van den „eigen" dood, den „grooten" dood. Het is de dood, welke bij den mensch behoort, niet aan hem vreemd is. Bij gelegenheid van de uitbeelding van het vreeselijk sterven gedurende een pestziekte [22]) uit de dichter de gedachte:

Ihr habt das nicht gesehen, wie der Tod
da kommt und geht, ganz wie im eignen Haus:
und ist nicht u n s e r Tod, ein fremder, aus . . . .
aus irgendeiner grundverhurten Stadt,
kein Tod von Gott besoldet . . . .

De dood, die bij den mensch behoort, de *eigen* dood, dit is de gedachte, welke vooral in de vroege werken van Rilke telkens en telkens weer naar voren komt. Zooals de mensch tot eigen noodlot rijpen kan, zoo ook tot den eigen dood, die het laatste, het volbrengende aardsche noodlot volgens Rilke is. Maar als wij trachten den dood uit ons leven te verdringen, dan overvalt hij ons als toevallige, als niet-ons-eigen dood. Met ieder is een bepaalde dood van begin af aan verbonden, hij is in hem, behoort tot het wezen van den mensch: daarom moeten wij dezen dood ingaan, geen anderen. Door in ons zelf te rijpen, groeien wij als het ware onzen eigen dood tegemoet, welke wetmatig tot ons behoort. [23]) Dit is in de terminologie van Rilke de „*groote*" dood, in tegenstelling met den „*kleinen*" dood, den niet-ons-eigen dood. Maar in het latere werk van dezen dichter speelt slechts nog *een* dood een rol, nl. de *dood, die zooals het leven,* „*alles*" *is.*

In zijn „Stundenbuch" heeft Rilke God als gene kracht voorgesteld, die in alles verdeeld, alom tegenwoordig is, maar in de „Sonette" is de dood in deze plaats getreden. In het late werk van Rilke staat Gods werkelijkheid buiten eenige begrijpbare betrekking tot het leven. God is geheel en al aan gene zijde van ons begrijpen, de dood, dit uiterste van het menschelijke bestaan is voor ons het laatste raadsel, dat wij nog kunnen vatten, ofschoon het echter reeds onoplosbaar voor ons is.

De dood is volgens Rilke, de kant van het bestaan, welke aan God reikt:

Immer wieder von uns aufgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.

---

[17]) Zie „Feldgraue Ernte", uitgegeven door Rauch (1935) blz. 74 e.a.

[18]) Das Ich bei Rilke und Carossa, Diss. Amsterdam 1935, in het bijzonder Hoofdstak XII, blz. 191—210.

[19]) Das Todesproblem im Spätwerk Rilkes, in „Dichtung und Volkstum" 42 (1942) 73—82.

[20]) Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, XXIV (Ausgewählte Werke I (Leipzig 1938) 301.

[21]) Briefe an eine junge Frau, Leipzig 1930, blz. 22.

In het lyrisch-dramatische jeugdwerk „Die weisse Fürstin", 1909 in „Die frühen Gedichte", (1937 eerste opvoering te Berlijn).

[23]) Zie Mien Theissen aso. blz. 193.

Selbst die reine, die geweihte Spende
nimmt er anders nicht in seine Welt,
als indem er sich dem freien Ende
unbewegt entgegenstellt, [24])

en indien God de dooden neemt (Sonette I, 24), dan slechts om uit hen steeds weer het leven te vernieuwen.

Ook de dood behoort tot het oneindige, dat ons omgeeft:

Zwischen den Sternen, wie weit: und doch um wievieles noch weiter,
Was man am Hiesigen lernt . . . .
Alles ist weit —, und nirgends schliesst sich der Kreis. [25])

Dat de dood als het ware reeds aan den anderen kant van ons noodlot staat, ofschoon hij zelf noodlot voor ons schijnt te zijn, dat eerst maakt hem waarlijk tot de „abgewandte Seite des Daseins". [26]). De dood is niet slechts symbool van de verandering van gedaante, maar ook de overwinnaar van het noodlot, zooals uit de IXe „Duineser Elegie" naar voren komt:

Immer warst du (Erde) im Recht, und dein heiliger Einfall
ist der vertrauliche Tod.
Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger . . . . Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen.

De dood is in de „Sonette an Orpheus" het onderwerp van „Rühmung" geworden, want niet ter wille van de traditie en het behoud van de dingen roemt de dichter deze, maar om ze tot hun oorsprong te herleiden en ze te veranderen. [27])

Samenvattend kunnen wij zeggen, dat de dood voor Rilke niet de bedreiger van de wereld der aardsche ontwikkeling en vorm is, hij verbreekt en overwint ze niet, integendeel, hij zet ze voort, geeft haar een andere gedaante en verdiept ze. [28]) De dood is voor Rilke zoo te zeggen, de ruimte en de achtergrond, waarvoor opgesteld de gestalten van het leven eerst hun waren vorm verkrijgen. Als Rilke, de dichter en wijsgeer, over den dood spreekt, dan heeft dit niet het doel om ons van het bestaan af te wenden, maar om dit in het juiste licht te plaatsen en om het door het perspectief van den dood diepte en plastiek te verleenen.

Ook bij Josef Weinheber (geb. 1892 te Weenen), die reeds vroeger in ander verband genoemd werd, zijn twee werelden aan te wijzen, welke zijn dichtkunst omvat en overwelft, ook hij bezweert herhaaldelijk den dood; maar in tegenstelling met Rilke is hij bij hem slechts „Übergang": [29])

Immer werden
an den Grenzen gross die Gefühle. Denn im
Übergang ist Weihe und Muss und jene
Todkraft des Opfers —

en zijn gedicht „Auf seinem Schilde zu sterben" [30]) geeft een heroïk antwoord, het alleen passende, dat aan zijn zienswijze beantwoordt: de moeilijkheden van het leven mogen niet uit hun „unendlichen Bezug" verdrongen worden, maar door actieven tegenstand, die altijd bereid is den dood te aanvaarden, worden overwonnen.

Ook Weinheber weet, dat de dood van de helden in den oorlog het eeuwige leven van het volk waarborgt:

Euer Ruhm ist des Volkes
Treue zum Volk.
Denn eines Volkes Gräber sind nicht seine Trauer allein,
eines Volkes Gefallene
sind eines Volkes Stolz,
und eines Volkes Stolz, dieser höchste, gebiert
wieder die Welt! [31])

De opvatting van den dood bij Weinheber is van dien aard, dat deze dichter der meest sterke levensaanvaarding een ruimere behandeling in een hoofdstuk over de levensgedachte in onze dichtkunst zal opeischen, juist omdat alles, wat hij uit over den dood, slechts geuit is ter wille van het leven, dat in hem zijn bron heeft, terwille van de gemeenschap der levenden, welke gegrondvest is op de eenzaamheid van de gevallenen, en ter wille van de toekomst, welke geboren is uit het verleden. In dit verband zullen wij later ook nog zijn grootsch opgezet dichtwerk „Zwischen Götter und Dämonen" [32]) nader leeren kennen.

Wij willen dit betoog besluiten met een citaat uit het werk van den chirurg Carl Ludwig Schleich (1859—1922) die op poëtische wijze over medische vraagstukken geschreven heeft: hij heeft zich ook met het probleem van den dood bezig gehouden. Hij stelt de vraag: „Warum ward allen Erdgeborenen der Tod, diese definitive Hemmung aller unserer Lebensräder? Die Wesen alle, die um die nächtige Stunde da draussen im Gebüsch und Laub, auf Wiesen und in Betten die endliche Hemmung des Vergehens einzuüben haben durch die zeitliche des Schlafes, warum müssen sie alle die Strasse gehen, die noch keiner ging zurück?" en hij geeft het antwoord: „Erst wenn wir den Zweck der Menschheit, das Ziel schauen können im überirdischen Lichte, werden wir wissen, ob die Persönlichkeit für sich ewig lebt oder nur als Teil des Ganzen. In beiden Fällen schöpfen wir aus dieser Erkenntnis die Verpflichtung, eben weil wir an Aufstieg und Unsterblichkeit glauben, der Idee des Ganzen im Spiel des Guten und Bösen nach unseren Kräften zu dienen." [33])

---

[24]) „Die Sonette an Orpheus" (1922) II, 16.
[25]) Ibidem II, 20.
[26]) Vergl. ook „Duineser Elegien" (1915) IV.
[27]) Duineser Elegien, IX.
[28]) Walter Gehl aao. blz. 82.
[29]) „Mit halber Stimme" (1932) in „Adel und Untergang" 1937, blz. 18.
[30]) 1933, in „Adel und Untergang" blz. 21.
[31]) „Den Gefallenen" in „Späte Krone" München 1936, blz. 66.
[32]) Vierzig Oden, München 1938.
[33]) Carl Ludwig Schleich. Die Wunder der Seele, Berlin 1934, blz. 297 en 313 (aangehaald uit: Kurt Schrötter und Walther Wüst, Tod und Unsterblichkeit, München 1942, blz. 281 en 285.

JKVR. H. VAN LENNEP

Bij het luisteren naar Eigentijdsche Muziek

Het was tegen het einde der tachtiger jaren, dat met de „Gymnopédies" van Eric Satie, dien voorlooper bij uitnemendheid, de eerste klanken van protest opgingen tegen de romantische toonkunst en haar hang naar het uitbundig grootsche en hartstochtelijke, haar voorkeur voor asymetrische schoonheid en haar overgave aan de invloeden van litteratuur en schilderkunst.

Met strooming en tegenstrooming gaat het steeds zoo toe, dat de terugslag er is nog eer de heerschende tendens haar uiterste grenzen heeft bereikt. Satie was tijdgenoot van Debussy — in weerwil zijner tegenwerpingen den Monet der muziek — en de Gymnopédies, Gnossiennes en Sarabandes ontstonden ruim vier jaar voor diens Prélude à l'Après-midi d'un Faune, den genialen inval waarmee het muzikaal impressionisme in beweging kwam. Niet in den trant van een terug-naar-Bach was de reactie van Satie. Zijn straklijnige melodieën, het ascetisch karakter van zijn harmoniek wezen naar bezinning op een verder verleden en wel naar de gestrenge naaktheid en evenmaat der vijftiend'eeusche toondichters.

In het begin onzer eeuw is van Ferrucio Busoni een hoogst belangwekkend verzet uitgegaan tegen de buitensporigheden van het impressionisme en zijn volledige onderwerping van vorm aan gegeven. Op den overgeleverden grondslag der klassieke vormen verlangde Busoni ten opzichte der traditioneele toonreeksen een ruimer en forscher uitbreiding dan die, welke digressies naar middeleeuwsche en zigeunertoonladders brachten en naar het heele-tonig hexachord, dien hartelap der late romantiek.

Van al het wederstrevend pogen heb ik enkel de twee belangrijkste uitingen aangestipt. Anti-romantische symptomen zou men ze kunnen noemen, want van deze aanwijzingen, eenzelvig en in-zich-besloten trachten als het was, is weinig blijven hangen. Intusschen kenmerkten zich die verschijnselen door dat zelfde dubbelzijdige verlangen, dat ook voor het huidig muziekscheppend streven in vele gevallen typeerend gebleven is: een hunkering-terug naar de bestaande grondvormen als onvergankelijke waarden en een reikhalzend voorwaarts naar nieuwe inhouden

Merkwaardig blijft het voorgevoel der opponenten destijds, dat een wedergeboorte was te verwachten uit een nieuwe opvatting van het begrip „tonaliteit". Wel meenden omstreeks 1912 de eerste „atonalen", dat ten slotte zij het waren, die het vraagstuk dier vernieuwing hadden opgelost. Zij echter die na hen op den voorgrond kwamen, hebben in klank en rede aangetoond, dat atonaliteit, als loochening van tonale binding, geenszins beteekende een oplossing van het probleem, doch enkel een zich verwijderen daarvan.

„Den Tonverwandtschaften können wir nicht entgehen. Wo immer zwei Töne zusammen oder nacheinander erklingen, haben sie einen bestimmten Intervallwert; wo immer Akkorde oder Intervalle verbunden werden, gehen sie ein Verhältnis mehr oder weniger enger Verwandtschaft ein. Und wo Tonverwandschaften gegen einander ausgespielt werden, treten tonale Beziehungen auf. Es ist darum gänzlich unmöglich, Tongruppen ohne tonale Bezogenheit zu erfinden. Die Tonalität ist eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde. [1]).....

Het geweld van den toonaard als een kosmische macht — hoe bezield van zegging heeft Hindemith het erkend! Het hersenschimmige niet alleen van atonaliteit, maar ook het gehoorsbedrog van den „pluritonalen" stijl, géén als hij heeft het zoo zuiver blootgelegd en zoo onmiddellijk overtuigend: *„Die aus der Negation erwachsende Unklarheit des Begriffes* (atonaliteit) *machte ihn aus einer ursprünglich technischen Bezeichnung zum Allerweltschlagwort, mit dem die einen jegliche ihnen unverständliche Musik in den Himmel loben, die andern alles was ihnen nicht passte ablehnen konnten, seien es nun fremde Harmonien, gestopfte Trompeten, Fortissimo-Ausbrüche oder neue Formversuche . . . . Noch ein Schlagwort der Nachkriegszeit: Polytonalität. Das nette Spiel, zwei oder mehr Tonarten zugleich neben. einander herlaufen zu lassen und damit neue harmonische Wirkungen zu erzielen, ist für den Komponisten zwar sehr unterhaltend, der Hörer kann den verschiedenen tonalen abläufen aber nicht folgen, da er jeden Einzelklang doch immer wieder auf das Fundament bezieht — und damit ist die Zwecklosigkeit des Bemühens erwiesen. Jeder Klang kann ja nur einen Grundton haben, es ist unmöglich droben in den Akkorden sich noch weitere Grundtöne anderer tonalen Gruppierungen vorzustellen."*

Ziedaar de waarheid, als altijd verbluffend eenvoudig en zoo ontwapenend, dat men er niets van terug heeft, de waarheid, even overrompelend aangekondigd als in Andersens vertelling die opmerking van het kind, dat van den keizer zegt: hij heeft niets aan. „Maar de processie moet ik toch uithouden, dacht hij. En hij liep nog trotscher dan te voren en de kamerheeren droegen den sleep, die er heelemaal niet was."

---

[1]) Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil) Schott Mainz 1940.

Toegegeven, zegt een weetgierig buitenstaander, nu heeft Hindemith uitgelegd, wat ze n i e t is die muziek, die klinkt alsof men op de piano gaat zitten, in plaats van er op te spelen, maar heeft hij dáárover nu ook zijn licht laten schijnen, hoe ze te beluisteren is dat ook òningewijden er een touw aan kunnen vastknoopen? — Precies. Hindemith heeft de nieuwe kleeren van den keizer niet alleen als illusoir aan de kaak gesteld, maar hij heeft bovendien 's keizers bekende dracht uit de kast gehaald waar die was blijven hangen en nu verschijnt het oude als iets waarachtig nieuws. „*Die chromatische Leiter ist freilich bekannt, bisher aber nur als bereicherung oder Abschwächung der siebentönigen diatonischen Dur- und Molltonleiter. Alle früheren Satzlehren gehen von der Dur- und Molltonleiter als dem Baustein musikalischer Schöpfungen aus und sind damit Ausdruck einer allgemein verbreiteten Ansicht . . . Die praktische Arbeit ist längst an einem anderen Orte angelangt, die theoretische Erkenntnis ist ihr noch nicht nachgefolgt; alle Tonsetzer bedienen sich heute der erweiterten harmonischen und melodischen Beziehungen, w i e s i e a u s d e m B a u m a t e r i a l d e r c h r o m a t i s c h e n T o n l e i t e r s i c h e r g e b e n. Mangels einer hinreichenden theoretischen Unterlage versuchen sie jedoch noch immer, alle Erscheinungen mühsam in das enge Behältnis d i a t o n i s c h e r Deuting zu pressen. . . . Alles was in der Diatonik Ausdruck fand, ist in der Chromatik mindestens ebensogut darstellbar, da die diatonischen Leitern in der chromatischen enthalten sind. Die Vorteile tonaler Bindung, akkordischen und melodischen Zusammenhalts geniessen wir nach wie vor, wir werfen jedoch Fesseln von uns, die uns am Ausschreiten hindern, wir verzichten auf eine Brille, die uns den ganzen Reichtum farbigen Daseins in ein mattgefärbtes Abbild umdeutet . . . . Dur- und Molltonleitern sind gewiss ein reiches Material. Erst durch sie wurde die ungeheure Entwicklung, zumal auf harmonischem Gebiete ermöglicht. Begünstigten sie aber nicht auch die Einführung von Formeln und festgelegten Wendungen, in denen die Musik zu ersticken drohte? Es gab von jeher Rebellen, die gegen die Gewaltherrschaft des Dur und Moll aufbegehrten: einige Italiener in der ausgehenden Renaissance (unter ihnen Gesualdo, der Fürst von Venosa), vor allem eber Mozart, der in einer Anzahl seiner Werke bedenklich an den einengenden Pfählen rüttelt.*

Die Entthronung geschieht im vergangenen Jahrhundert. In Wagners „Tristan" ist die Herrschaft des Dur und Moll beseitigt. Statt der diatonischen Tonleiter ist hier einwandfrei die chromatische als Grundlage aller Linien und Klänge eingesetzt. Aber die Revolution kam zu früh. Die Entschlusskraft und Folgerichtigkeit, mit der dieser kühne Schritt getan wurde, war einmalig und zunächst ohne Folgen . . . Wenn wir heute, die Lage überschauend, endgültig die chromatische Tonleiter als Baumaterial für die Komposition annehmen, so setzen wir fort, was vor achtzig Jahren begonnen wurde."

De Tristan-chromatiek is sinds een halve eeuw bepaald en gecatalogiseerd. Hindemiths verklaring van een paar jaar geleden maakt haar opnieuw tot een steen des aanstoots. En dat is niet te verwonderen. Wagner, in wiens harmonische vindingen zich een driehonderd-jarige ervaringschat, een fonkelende som van vondsten opwierp als een springfontein — de impressionisten al hebben hem beschouwd als een kolossaal heksluiter, wiens oeuvre geniale navolgers, maar geen voortzetters wekte. Zoo zien velen hem heden nog. Dat nu Wagner in den Tristan zou zijn geweest een hervormer, die met dit werk een gemeenschappelijk aanknoopingspunt heeft nagelaten, het lijkt den meesten een beweering van Jan Kalbas. Wie daarvan de gegrondheid wil nagaan, dien verwijs ik naar Hindemiths boek, waarvan de lectuur zoo bekoorlijk is. Mijn aanhalingen wijzen hem uit, hij is een ras-schrijver.

Ruim twintig jaar geleden sprak Alfredo Casella in de Courier Musical [1]) over een door hem aangewende, „synthetische toonladder", die majeur was noch mineur, noch van andere soort, maar niettemin de voornaamste eigenschappen van alle gamma's insloot en steeds de wezenstrekken der diatoniek, tonica en dominant, bewaarde! Ook Honegger en vele anderen hebben te kennen gegeven, dat de chromatiek den grondslag vormde van hun bouwtrant, al deden zij dat niet op Hindemiths bondige, onbewimpelde manier. Het is zooals deze, zijn vinger op de wonde plek leggend, zegt: hun werken wortelden in de chromatische toonladder, maar zij bleven redeneeren van uit den diatonischen gezichtshoek.

Dat dit nòg geschiedt, dat ook het onderwijs de diatonische reeksen als primair handhaaft, wat mag daarvan de oorzaak zijn? Heeft men met achterstand te doen of duidt dit vasthouden aan de beproefde werkwijze in laatsten aanleg op innerlijken twijfel, onvoldoende beseft, aan de volstrèkte geldigheid van den chromatischen grondslag? En zoo ja, wat mogen de drijfveeren zijn dezer oneenigheid tusschen daad en leerstelling? Immers, niet het dogma zelf, maar de daaraan overeenkomstige, diatonisch verklaarbare uitingswijze, déze wordt door de „chromatici" als een doode taal beschouwd. Aan hùn voortbrengselen weer kennen de „diatonici" geen levensvatbaarheid toe. Beide typen met tallooze mengproducten blijven zich intusschen voortzetten. Tot nu toe is het oude door het nieuwe evenmin onder den voet geloopen als indertijd de drieklank door het dominant septime-accoord. — De vertegenwoordigers der tegengestelde richtingen kijken elkander aan als kabouters in een siertuintje.

De Tristan is van Wagners drama's het armst aan objectieve inhouden, het minst schouw-spel, het meest drama-van-de-binnenwereld. Naast zijn chromatische structuur heeft de eigentijdsche toonkunst ook dit in-zichgerichte met den Tristan gemeen. Op haar introvert karakter wijst die hang naar het abstracte, „onpersoonlijke" der klassieke vormen, die afwezigheid van dichterlijke en picturale aspecten, dat overheerschen van het puur muzikale, symphonisch element. Niet dat de twintigd'eeuwsche muziek geen v i s u e e l e voorstellingen zou oproepen. Integendeel. Maar het wezen

[1]) Courier Musical Maart 1922.

dezer indrukken is niet zoozeer gekeerd naar het gròfstoffelijke. De muziek onzer dagen wekt zeldzame gewaarwordingen van licht, wreed als de speer van een steekvlam, hard en schaduwloos als in de tropen de zon op het middaguur, bij wijlen als de zilverglans van den besterden hemel — oneindig verscheiden.

Haar geringheid aan zinnelijk schoon, het instinctlooze, dat haar in 't algemeen kenmerkt en maakt, dat zij zoo weinig tot het instinct vermag te spreken, dit is het, wat haar scheidt van de impulsief bewogen Tristan-muziek.



Wat de twintigd'eeuwsche toonkunst heeft voortgebracht, omvat het streven van twee generaties. Jong en nog ver van groot geworden, is de muziek der laatste twintig jaren geboren uit bloedig zoeken en zware ervaring, gezamenlijke oefening, neergelegd in tallooze voortbrengselen, die den stempel van dat zoeken dragen, onuitwischbaar als een ontsierend lidteeken. Zoo frappant is de vreemdheid van het huidige, dat de natuurlijke verlegenheid van den eerlijken buitenstaander, hoe en waar zich deze toonkunst en haar voorstellingskring laat aansluiten aan z ij n klankverbeelding, vergeeflijk is. Een mogelijkheid openen de uiteenzettingen in het boek van Hindemith. Een sleutel is het, die hij heeft gegeven. De gouden sleutel van de rede. Is het niet teekenend, dat juist deze onontbeerlijk was, om de raadselkamer te ontsluiten eener kunstuiting, die, tezamen met den dans, tot de verzonkenste behoort en daarom meest ònredelijke van alle — de muziek? Toch zou Hindemiths commentaar een ruimer inzicht belemmeren, wanneer men het begrip, dat zijn helder betoog verwekt, ging houden voor een volledig begrijpen. Daartoe is meerder aandacht noodig, dan de gladde activiteit van het ontledend muzikale denken.

Met het componistenrecept „laat de muziek rustig op u inwerken" is het niet gedaan. „Rustig", dat beteekent hier zonder critiek, maar toch oplettend. Deze houding van passieve waakzaamheid, die de componist verlangt en daarom aanraadt, is voor muziekbeluisteraars — den componist inclusis — een buitenmate moeilijke opdracht. Want het is niet enkel de vernuftige, maar ook de gevoelscritiek, die aanneemt of verwerpt. En deze laatste is het, die bij 't aanhooren van muziek zijn dwang van losgemaakte kracht laat gelden. De vraag is nu — als van ouds — of de gevoelscritiek het gebodene aanváárdt, of de e m o t i o n e e l e snaren in sympathieke trilling geraken. Dit laatste gebeuren, dat zoo deerlijk buiten alle bewuste oogmerk omgaat, dat het door rede noch welwillendheid zich laat beinvloeden, dit meevibreeren van het genietend muziekbeleven is en blijft de onmisbare voorwaarde tot een vol verzadigd zijn.

Dat die beamende vibratie in zooveel gevallen uitblijft, is een der meest overtuigende aanwijzingen voor hetgeen ik daareven opmerkte over het instinctlooze der nieuwste muziek. Zeker, ook de nieuwheid van den Tristan is aanvankelijk door het instinct verworpen, die bij uitstek b e h o u d e n d e kracht, die in het beleven der menigte machtiger werkt en ook trager. Maar vóór de wisseling der eeuw reeds, dertig jaren na haar voltooing was de Tristan-muziek naar het hart der massa afgekomen en had het bewogen in een groot-ontroerd pulseeren. Onontvankelijk, thans nog, is dat hart gebleven voor werken als „Le Sacre du Printemps" (1913) of Casella's „Notte di Maggio" (1913), „Herzog Blaubarts Schloss" (1911) van Bela Bartók, om slechts enkele te noemen der meest geprezen twintigd'eeuwsche kweeksels, voortgekomen uit het zaad, dat uit den Tristan viel als uit een openbrekende granaat. Het zinnelijk schoone, wel degelijk treedt het in die werken naar voren. Maar in zóó kinderlijken trant en . . . . woordspelend geenszins te verwarren met een schoone zinnelijkheid. Het uitgesproken primitief karakter van die schoonheid nu is wéderom een voortvloeisel der instinct-arme, instinct-weerende geaardheid van de jongste toonkunst.



De denkgewoonte, dat het „v e r s t a n d e l ij k" karakter dezer muziek de relatieve koelte van haar gevoelstoon met zich brengt, zij is een zienswijze, die gewoonlijk wortelt in de ietwat plompe gevolgtrekking: niet gevoelig, dus: intellectueel.

Het spreekt van zelf, dat, evenals ten allen tijde, ook thans de muziek rationeele bestanddeelen bergt. Met de kunst van het klassieke tijdperk heeft het hedendaagsche gemeen den zin voor vorm, de lust aan het contrapunt. Dat de muziek van nu die laatste soort van toonschikking dikwijls op de spits drijft — zulke, zoo men wil, rationeele excessen herinneren aan bepaalde zestiend'eeuwsche uitingen. Dat eveneens haar harmoniek (de meest redelijk bepaalde wellicht der beide zettingswijzen) wordt doorgevoerd tot de uiterste consequenties — dit laatste evenwel is de opbrengst van het erfdeel der romantiek, dien ònverstandelijken, dien l y r i s c h e n vloed, den machtigsten die ooit het Europeesche geestesleven overstroomde.

In de twintigd'eeuwsche toonkunst schijnt de Westersche muziek de grenzen van haar rationeele ontwikkeling te hebben bereikt. Volkomen wetmatig is omtrent die grenzen de kenmerkende onzekerheid, die de laatste stuwingen van een lange evolutie doen ontstaan. Al botsend tegen de wanden of deze doorbrekend tuimelt af en toe de toonkunst in het ongerijmde, ongenietbare. De gevolgen dier ontsporingen doen zich hooren in de wildernis der harmonische woekeringen, de abstruse vormen van het super-contrapunt.

Het mag den lezer duidelijk worden, hoezeer verwijderd juist van intellectueele ingeving het vaak verbijsterend geschieden der scheppende toonkunst onzer dagen is. Haar peinzende eenzelvigheid, haar extatische vlagen, haar geringschatting van het zinnelijke, al deze verschijnselen wijzen naar een meditatief voorstellingsgebied, steile rotsen van klank-geworden contemplatie.

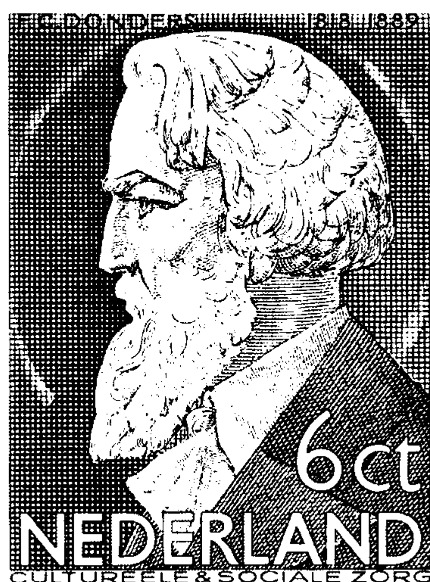
H. D. GUYOT
ONTWERP VAN W. A.
VAN KONIJNENBURG,
GRAVURE EN PLAAT-
DRUK JOH. ENSCHEDÉ
EN ZN. (FOTO P.T.T.)





A. J. M. DIEPENBROCK
ONTWERP VAN W. A.
VAN KONIJNENBURG,
GRAVURE EN PLAAT-
DRUK JOH. ENSCHEDÉ
EN ZN. (FOTO P.T.T.)

F. C. DONDERS
ONTWERP VAN W. A.
VAN KONIJNENBURG,
GRAVURE EN PLAAT-
DRUK JOH. ENSCHEDÉ
EN ZN. (FOTO P.T.T.)





J. P. SWEELINCK
ONTWERP VAN W. A.
VAN KONIJNENBURG,
GRAVURE EN PLAAT-
DRUK JOH. ENSCHEDÉ
EN ZN. (FOTO P.T.T.)



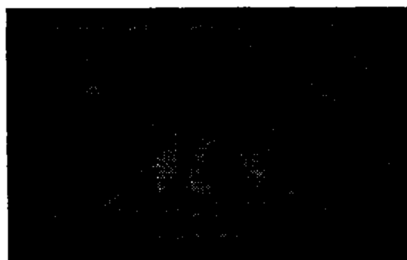
WILLIBRORDUS-HER-
DENKINGSZEGEL 1939,
ONTWERP EN GRAVURE
VAN HUBERT LEVIGNE,
PLAATDRUK JOH.
ENSCHEDÉ EN ZN.
(FOTO P.T.T.)



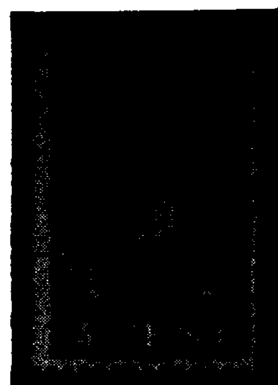
WILLIBRORDUS-HER-
DENKINGSZEGEL 1939,
ONTWERP EN GRAVURE
VAN HUBERT LEVIGNE,
PLAATDRUK JOH.
ENSCHEDÉ EN ZN.
(FOTO P.T.T.)



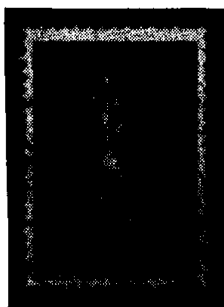
2



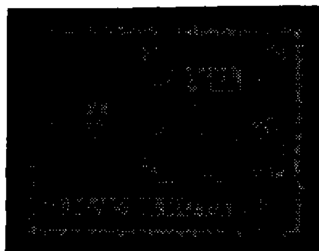
1



3



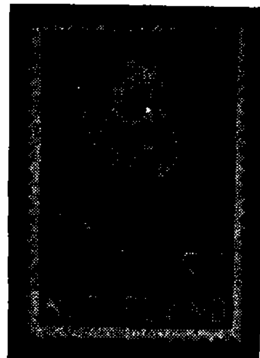
4



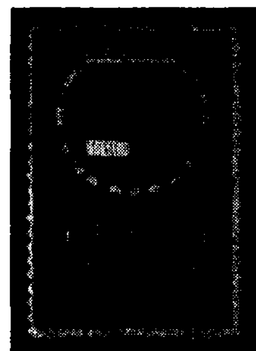
6



5



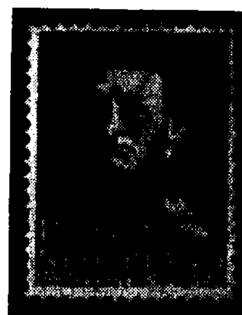
7



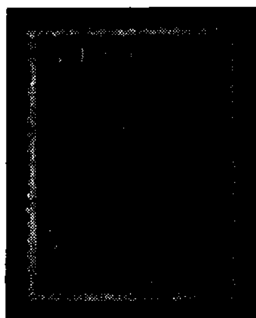
8



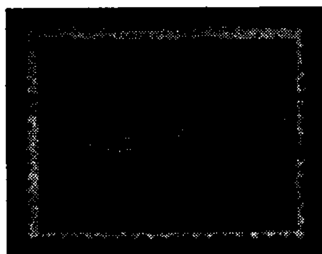
9



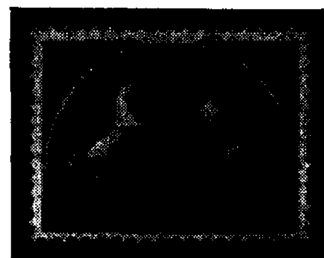
10



11



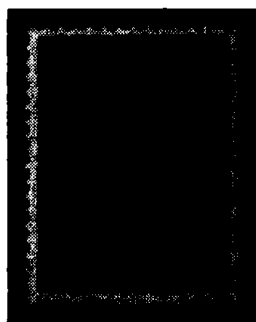
12



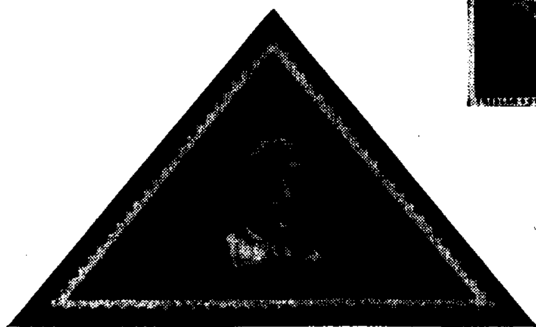
13



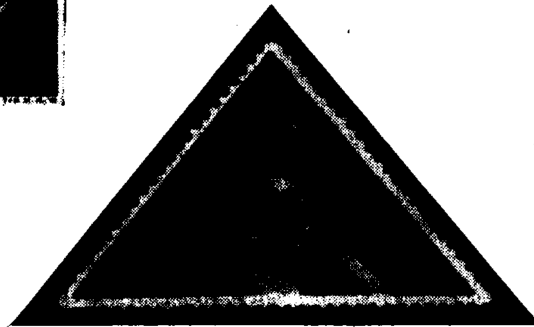
16



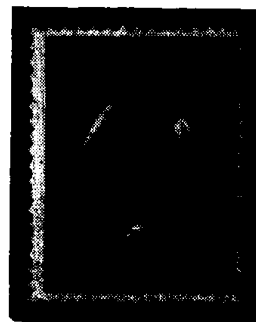
14



17



18



15

1. TUBERCULOSE-ZEGEL 1906. ONTWERP PROF. A. J. DERKINDEREN; BOEKDRUK. 2, 3. JUBILEUMZEGELS 1913. ONTWERP K. P. C. DE BAZEL; KOPERGRAVURE PROF. AARTS. 4. WELDADIGHEIDSZEGEL „VOOR HET KIND" 1939. ONTWERP SIERK SCHRÖDER; ROTO-GRAVURE-DRUK. 5. WELDADIGHEIDSZEGEL „VOOR HET KIND" 1940. ONTWERP D. VAN GELDER; ROTO-GRAVURE-DRUK. 6. DE RUYTER-ZEGEL 1907. ONTWERP W. A. MOUTON; HOUTGRAVURE J. WALTER; BOEKDRUK. 7. HERINNERINGSZEGEL 1933. TEEKENING VAN P. W. VAN BAAND NAAR DE GRAVURE VAN H. GOLTZIUS; GRAVURE R. STEINHAUSEN; PLAATDRUK. 8. HERINNERINGSZEGEL 1933. ONTWERP R. M. WICKERS WIERDSMA; GRAVURE J. WARNAAR; PLAATDRUK. 9. ZOMERZEGEL 1940, VINCENT VAN GOGH. ONTWERP EN GRAVURE K. BRINKS; PLAATDRUK. 10. ZOMERZEGEL 1941, DR A. MATHIJSEN. ONTWERP EN GRAVURE K. BRINKS; PLAATDRUK. 11. LEGIOEN-ZEGEL 1942. ONTWERP W. J. H. NIJS; ROTO-GRAVURE-DRUK. 12, 13, 14, 15. ZEGELS 1943. ONTWERP PIJKE KOCH; ROTO-GRAVURE-DRUK. 16. WELDADIGHEIDSZEGEL „VOOR HET KIND" 1939. ONTWERP PIJKE KOCH; ROTO-GRAVURE-DRUK (FOTO P.T.T.). 17, 18. UNIVERSITEITS-ZEGELS 1936 ONTWERP PIJKE KOCH; ROTO-GRAVURE-DRUK. DE DRUK VAN ALLE AFGEBEELDE ZEGELS IS VAN JOH. ENSCHEDÉ EN ZN.

De eigentijdsche muziek zou men kunnen karakteriseeren als de uitkomst van een overwegend intuitieve geesteshouding. Het is een s c h o u w e n d luisteren dat haar klankbeeld toekomt.

De heerschende tendens in het eigentijdsche was het, die ik thans ter sprake bracht. Een volgend maal wil ik beproeven ook anders geaarde uitingen in het licht te stellen. Reeds ziet men aan een voorhoede der jongere toondichters zich een strooming afteekenen, tegengesteld aan het eenzijdig streven der hyper-intuitieve expressie. In hunne voortbrengselen is opnieuw het ruischen te vernemen van de bloedwarme weldadigheid der instinctieve krachten, zonder welke alle geestelijk gebeuren groent als gauw vergankelijke loten, die een gevallen boom uitdrijft.

R. PETERS

ONZE POSTZEGELS

Het initiatief van de firma Enschedé te Haarlem — een drukkersdynastie welhaast, die als eenige in ons land het vervaardigen van waardepapieren bedrijft en wel op zoo perfecte wijze, tot ver buiten onze landspalen gerenommeerd — om door het inrichten van een kleine tentoonstelling onder den suggestieven titel „Hoe ontstaan onze postzegels" in den Kunsthandel Leffelaar, te Haarlem, wat meer belangstelling voor het postzegel te vragen, is ons een gereede aanleiding geweest, eens wat meer aandacht aan het kleine kunstwerk, dat het postzegel is, te wijden.
Een voorwoord tot het gedenkboek „Postzegelkunde en Postwezen" van J. D. van Brink, leidde de postzegelkunde als volgt in:

> „Het is een opmerkelijk verschijnsel, dat naast al het jagen en jachten, dat het kenmerk is van onzen tijd, toch ook een bezigheid, die een rustige aandacht vraagt en kweekt, zulk een bijzondere en toenemende belangstelling geniet als met de philatelie het geval is."

Het is echter niet alleen het verzamelen van postzegels, dat algemeen in die toenemende belangstelling zich verheugen mag, ook de belangstelling voor het aesthetisch uiterlijk van de postzegels in het algemeen is een zaak, die steeds meer in het brandpunt komt te staan. Van een land met zulke groote tradities op het terrein der beeldende kunsten als het onze mag trouwens verwacht worden, dat zijn zegels de waardige dragers dier hooge ontwikkeling mede manifesteeren. Dat zulks ten allen tijde het geval is geweest, zouden we intusschen niet durven beweren. Geen wonder overigens, want alles wat groeit heeft tijd tot wasdom van noode; en ook de postzegel is gegroeid en heeft een lange geschiedenis achter zich.

De voorlooper dan van het postzegel vinden wij reeds in het Frankrijk van den Zonnekoning.

Deze gaf in 1653 aan den pachter der Parijsche Stadspost Staatsraad de Belayer het recht een z.g. „Billet de port payé" af te geven. Welk billet, aan den brief bevestigd, een feitelijk bewijs was dat het verschuldigde bestellersloon voldaan was.

De Londensche Stadspost van 1680 had een dienovereenkomstig systeem om het betaalde bestelloon voor voldaan te teekenen, namelijk door het stempelen van een driehoek op den briefomslag, waarin dan de voldane port en door letterteekens het kantoor van afzending werden aangeteekend. Sardinië kende reeds in 1818 den afgestempelden briefomslag en de eerste enveloppen met zegels zonder waarde-aanduiding werden in 1838 in Sydney (Nieuw Zuid-Wales) uitgegeven.

De eerste postzegels met waarde-aanduiding zagen in Engeland het levenslicht en werden onder den postdiensthervormer Sir Rowland Hill in 1840 ingevoerd. De uitvinder echter van deze opplakbare zegels, in wezen aan onze hedendaagsche zegels gelijk, was de Schotsche boekdrukker James Chalmers (1782—1853), die reeds zes jaar daarvoor in 1834 zijn plannen met modellen van opplakbare zegels aan de Engelsche Postadministratie voorlegde, zonder echter gehoor te vinden.

Wij zeiden het reeds, in wezen waren deze eerste postzegels aan onze huidige zegels gelijk.

Ze vertoonden een gegraveerd portret van de jonge Koningin Victoria, waren in twee waarden verkrijgbaar, 1 en 2 d, waarvan het één-penny-zegel, in zwart uitgevoerd, nog steeds tot de mooiste zegels mag worden gerekend. Nu volgde spoedig in andere landen de invoering van het losse opplakbare zegel, 1843 in Zwitserland, 1849 in Beieren, 1850 in Pruisen, Saksen en Hannover.

En eigenaardig genoeg houdt met de intrede der postzegels het ontstaan van den postzegelhandel en de philatelie vrijwel gelijken tred.

In 1852 reeds sticht J. B. Moens in Brussel een postzegelhandel, weldra door anderen als b.v. Schiesche in Leipzig (in 1862 de eerste katalogische prijslijsten) gevolgd.

De verzamelwoede verbreidt zich snel omstreeks de zestiger jaren en deze verzamelaars weer stichten Philatelistenvereenigingen als de oudste op dit gebied, The Royal Philatelic Society te Londen (1869), La Société française de timbrologie, Paris (1874), Die Internationale Philatelisten Verein, Dresden (1877), uit welke organisaties weer spoedig Philatelistendagen (eerste in Mainz in 1889) en tijdschriften (Le Timbre-poste in België, Das Magazin für Briefmarkensammler in Duitschland, enz.) voortkomen.

Dit echter zou ons alles te ver voeren en heeft met de kunstzinnige waardeering van het postzegel als uiting van den volksaard weinig of niets meer uitstaande. Het mag dan waar zijn, dat met bepaalde wenschen in Philatelistenkringen bij tijd en wijle door de aesthetische verzorgers der zegels op aandringen van de postale diensten wordt rekening gehouden, in het algemeen ligt de zaak toch zoo, dat de kunstenaars, die tot het ontwerpen van de zegels werden uitgenoodigd, hun bepaalde opdracht uitvoerden, in rechtstreeksche samenwerking met den principaal.



Niet altijd is deze aangelegenheid er een geweest, waartoe men meende 's lands beste kunstenaars op het gebied der ambachts- en nijverheidskunsten te moeten uitnoodigen. Een misverstaan van doel en wezen der officieele waardepapieren leidde in het verleden maar al te vaak tot een mislukking, een mislukking die dan te schrijnender was, omdat men ver over de grenzen door de postzegels vaak 's lands machteloosheid op zulk terrein demonstreerde.

Hier droegen niet immer de kunstenaars schuld. Want aan hun liefde voor het ontwerpen zal men in het algemeen niet behoeven te twijfelen. Het was dikwijls juist de machteloosheid tot het verbreken van tot sleur geworden traditie, die oorzaak werd dat de zegels niet het karakter van den eigen aard van het land en het volk droegen.

Zoo ook ten onzent.

Eerst in 1906 werd een decoratief kunstenaar van formaat, Antoon Derkinderen, uitgenoodigd een postzegel te ontwerpen voor een speciaal doel, de tuberculosebestrijding. Echter, en dit valt weer op, was er van een opdracht voor normaal gangbare zegels nog geen sprake. Deze behoefden blijkbaar niet de volle kunstzinnige zorg!

Ook het initiatief van Mr J. F. van Royen in 1913, om in meer algemeenen zin den grondslag voor de kunstzinnige verzorging der postzegels te leggen — het was aan hem te danken, dat K. P. C. de Bazel de jubileum-uitgave ontwierp — betrof nog steeds de uitgifte van zegels met bijzonder doel.

Een moeilijkheid daarbij was dat men niet over den kunstenaar-ambachtsman beschikte, die in staat was om ontwerp en uitvoering beide voor zijn rekening te nemen. Het ontwerpen toch van een postzegel vereischt naast een hooge graad van decoratieve ontwikkeling, ook het begrip en de kennis van het materiaal, waarin het zegel wordt uitgevoerd.

Nu zijn er meerdere druktechnieken, vooreerst steendruk en boekdruk, daarnevens echter de z.g. plaatdruk of staalgravure (voor het postzegel het meest geëigend) en de eerst in later jaren hier te lande door de firma Enschedé na den eersten wereldoorlog toegepaste rotogravure-druk. Bij de beide laatste diepdruktechnieken heeft de eerste op de tweede voor, dat het zegel direct op de ware grootte in het staal gestoken wordt, terwijl volgens de tweede methode naar een ± 5 maal vergroot geschilderd ontwerp een fotografisch verkleind beeld op metalen cylinders wordt overgebracht en machinaal verder behandeld.

Het door den kunstenaar in het staal gegraveerde zegel is dus tot en met de eindphase het origineele werk van den graveur. Een niet te onderschatten voordeel, dat echter anderzijds weer medebrengt, dat men over die kundige graveurs moet beschikken om zegels in plaatdruk uit te kunnen voeren.

De zegels, in 1913 door de Bazel ontworpen, werden gegraveerd door Professor Aarts, toenmaals hoogleeraar in de graveerkunst aan de Rijks Academie te Amsterdam. Bij deze uitvoering waren dus nog twee onafhankelijk werkende kunstenaars ingeschakeld, hetgeen een werkverdeeling beteekende, die niet in het belang van het uiterlijk der zegels bleek te zijn.

Het zou echter nog vele jaren duren, alvorens men zoo ver was, dat men tot die samenbinding van krachten, ontwerp en uitvoering in één hand, kon geraken. Het omstreeks 1924 door Jan Veth ontworpen zegel, dat nu eindelijk voor algemeen gebruik werd bestemd, vertoont heel duidelijk het verschil tusschen een gegraveerd en een in roto-gravure uitgevoerd zegel. Zijn de hoogere waarden gegraveerd door den graveur Seegers van de firma Enschedé en dragen die een vollen, nobelen toon, de afdrukken der in roto uitgevoerde lagere waarden zijn, afgezien van het verdienstelijke ontwerp, slechts vlakke, reliëflooze stukjes papier zonder eenig karakter.



Omstreeks dezen tijd gelukt het één onzer belangrijkste kunstenaars voor de postale opdrachten te interesseeren.

Het is W. A. van Konijnenburg die met de door hem ontworpen Jubileumzegels van 1923, een geheel nieuwen weg schijnt in te willen slaan, een weg, die feitelijk naar het realisme van omstreeks 1930 zal leiden. De strenge mathematiek die aan het werk van dezen kunstenaar zulk een straf-bindenden vorm geeft, breekt vanzelfsprekend met de lijst-ornamentiek, die tot nu toe steeds het zegel als in een raam gevat hield.

De tekst- en letterverdeeling wordt voor het eerst opgevat als integreerend deel van het zegel-ontwerp, hetgeen een niet te onderschatten vooruitgang beteekent. De ruimtelijke werking van deze kundig gegraveerde

zegels — de graveur Warnaar der fa. Enschedé graveerde ze — is voor de eerste maal een duidelijke vooruitgang. En mogelijk zelfs kan men de direct nà 1928 ontstane zegels in menig opzicht minder geslaagd achten dan de eerste zegel-serie van van Konijnenburg. Zoo b.v. de Roode Kruiszegels, gegraveerd en ontworpen o.a. door Mej. Debora Duyvis; het zijn zegels, waarbij voor het eerst ontwerp en uitvoering in één hand vereenigd zijn. Het resultaat evenwel was door de onbekendheid met de mogelijkheden, voor opdrachtgeefster en voor de uitvoerende kunstenares niet geheel bevredigend.

Daarnaast staat dan het experiment van de seriezegels, door de Zwart en Kiljan ontworpen in fotomontage.

Hoe groote mogelijkheden deze werkwijze ook biedt voor advertentie of plakkaat, voor het precieuze stukje grafiek, dat postzegel heet, is zij ten eenenmale onvoldoende.

Steeds duidelijker blijkt, dat de meest geëigende techniek voor het postzegel de gravure blijft, hetgeen opnieuw onderstreept wordt door de Willem de Zwijger-zegels van 1933, die, hoewel van formaat eenigszins te forsch, op afdoende wijze aantoonen wat er van een postzegel te maken valt. Hoe poover steken de eerste, jaarlijks wederkeerende zegels „Voor het Kind" tegen deze zegels af. De roto-gravure-techniek blijft voor deze kinderzegels gehandhaafd en zij bieden daardoor telkenjare vergelijkend materiaal met de sedert 1935 voor kultureele belangen uitgegeven Zomerzegels. De eerste serie, nog ontworpen door van Konijnenburg en uitgevoerd in plaatdruk door de graveurs der firma Enschedé, lijdt nog aan het euvel, dat sedert dien ondervangen werd, doordat grafische kunstenaars bereid werden gevonden de zegels te ontwerpen en tevens eigenhandig in het staal te steken.

Het Guyot-zegel vertoont als typisch voorbeeld die gemaniereerde lijnlegging, die aan het droge grenst. Vele nadien ontstane zegels hebben, afgezien van andere bezwaren, in ieder geval aan levendigheid gewonnen. Het Marnix van Sint Aldegonde-zegel en dat van van Gogh bijvoorbeeld, gestoken door Kuno Brinks, en het Stuyvesant-zegel van Hubert Levigne, zijn voorbeelden van den grooten vooruitgang die het zegel-ontwerp maakte.

De supervisie op deze series van Willem van Konijnenburg, die hiertoe was aangezocht door den Secretaris-Generaal, den reeds boven meergenoemden Mr J. F. van Royen, waarborgde een zekere eenheid in de beelding der opeenvolgende waarden, die toch als geheel een zekere overeenstemming moesten hebben. En door de inschakeling van den letterspecialist van Krimpen werd nog eens te meer een waarborg gesteld voor het typografische uiterlijk dezer ontwerpen. Jammer was het, dat men eveneens met de uitgifte dezer zegels een opbrengst trachtte bijeen te garen, die, ware het belang van het kunstzinnig leven in ons land door de toenmalige overheidsinstanties beter begrepen geweest, langs meer officieelen en eervollen weg in aanmerkelijk hoogere mate verkregen zou zijn.

Het feit dat de kultureele en sociale zorg moest afhangen van het meer of minder koopen van postzegels geeft, dunkt ons, nimmer een verheffend beeld van het begrip, dat men van de te lenigen nooden heeft gehad.

Wat er met een in roto-gravure uitgevoerd zegel te bereiken valt, bewees Pijke Koch in 1938 met zijn Utrechtsche Universiteitszegels, die niet alleen door het opvallende driehoeksformaat, maar ook door de schildering een verdiend succes behaalden.

Het zijn steeds weer de bijzondere zegels geweest, die de volle aandacht van ontwerpers en uitvoerenden vroegen; b.v. in 1939 de Sint Willibrordus-zegels door Hubert Levigne gegraveerd en ontworpen en de spoorwegzegels door Prof. G. V. A. Röling uitgevoerd. Levigne schreef naar aanleiding van de Willibrordus-zegels:

> „Weinige voortbrengselen der grafische kunst staan zoo uitvoerig aan critiek bloot als de postzegels. Doch de critici mogen tevoren eens bedenken welke groote moeilijkheden verbonden zijn aan het graveeren op een oppervlakte van 22 bij 33 mm, van 22 letters, 8 cijfers, een portret, een boom, water en land, zonder dat de duidelijkheid der gravure er onder lijdt, terwijl toch de kracht van het ontwerp behouden moet blijven" . . . . .

Inderdaad geldt zeker bij het beschouwen der postzegels het „la critique est aisée" in hooge mate. Echter neemt dit niet weg, dat opdrachtgeefster zoowel als kunstenaar op de eerste plaats moet zorg dragen, dat onze Nederlandsche zegels zuiver Nederlandsch van uiterlijk zijn.

De poging die men thans heeft ondernomen om eens te breken met de sleur en ook de mannen uit het verleden, die op zeevaartgebied ons land zoo'n naam bezorgden, in de herinnering te roepen, is loffelijk. Het is echter jammer dat deze ontwerpen o.a. van Brinks en Levigne, in roto-gravure moesten worden uitgevoerd. Vergelijken wij eens het de Ruyter-zegel van thans met dat van tientallen jaren her, in boekdruk uitgevoerd, dan springt in het oog hoe gegroeid het totale aspect van dit zegel is ondanks de tekortkoming van een te rommelige achtergrond.

Maar ook de door Pijke Koch geschilderde zegels ademen over het algemeen een geest van voornaamheid, waarbij het paardenmotief van het 5-cents-zegel met dat van het één-cents-zegel wel de kroon spannen.

De stijgende ontwikkeling, die onze postzegels vertoonen, zal na den oorlog door onze grafische kunstenaars, die toonden wat zij waard zijn, worden voortgezet. En zeker zal dan ook de ideale uitvoering in plaatdruk weer kunnen worden toegepast voor dit kleinste aller grafische kunstwerkjes.



Het huis Keizersgracht 604 te Amsterdam genaamd „In t Derde Vredejaer" en zijn bewoners vanaf de stichting tot heden

DOOR BEN MORITZ

In het begin der 17de eeuw, de befaamde Gouden Eeuw, onderging de stad Amsterdam een geweldige uitbreiding, waardoor het grondoppervlak met ongeveer het drievoudige vermeerderd werd. In deze uitlegging, die zich niet alleen kenmerkte door uitgestrektheid, doch meer nog door den machtigen opzet, werden onder andere de Heeren- en Keizersgrachten geprojecteerd, waar den rijken Amsterdamschen kooplieden een gelegenheid werd geboden hun vorstelijke grachtenpaleizen en koopmanshuizen te bouwen.

In 1612 begon men met de oude aarden wallen aan de Westzijde der stad te slechten, het daar reeds eerder gegraven stuk Heerengracht werd verbreed, de Brouwersgracht naar Westelijke richting doorgetrokken en evenwijdig aan het bestaande gedeelte Heerengracht werden de Keizers- en Prinsengrachten gegraven, die uitmondden in de eveneens verbreede Brouwersgracht. Hoewel het de bedoeling was deze grachtengordels om de geheele stad door te trekken, werden ze echter in het jaar 1612 voorloopig tot aan de Leidschegracht gegraven.

Eerst in 1660 werd een begin gemaakt met het tweede gedeelte van het project en werden de bovengenoemde grachten doorgetrokken tot aan den Amstel. In 1667 was men hiermede zoover gevorderd, dat met de uitgifte van de erven tusschen de Spiegel- en Vijzelstraten een aanvang kon worden gemaakt.

Op 16 December van dat jaar (1667) werden deze erven door de stad in publieke veiling verkocht, waarbij de erven gemerkt N° 4 en N° 5, elk 26 voeten breed en 200 voeten diep, gelegen in het Park C aan de Keizersgracht tusschen de Spiegelstraat en Vijzelstraat, het eigendom werden van Claes Gerritsz Blaeupot, een „boter-factor", voor een bedrag van f 2400. Gelijk met deze twee erven kocht Blaeupot de hierachter gelegen erven aan de Kerkstraat, gemerkt N° 56 en N° 57, ieder 26 voeten breed en 60 voeten diep, eveneens gelegen in het Park C, voor de somma van f 680,—.[1]) Door dezen gezamenlijken aankoop verwierf de „boter-factor" zich dus een groot terrein van 52 voeten breed en 260 voeten diep. De officieele overdracht van de terreinen vond plaats op 7 en 8 Februari van het jaar 1668.

Volgens een kwijtscheldingsbrief, gedateerd 15 Januari 1669, verkoopt genoemde Claes Gerritsz Blaeupot de door hem gekochte erven aan Keizersgracht en Kerkstraat aan Mr Pieter Schaep, in den brief genoemd Oud-Schepen der stad.[2]) Zooals dat wel meer het geval is bij de oude kwijtscheldingsbrieven, wordt de koopsom niet vermeld en daar de oorspronkelijke koopbrieven verloren zijn gegaan, is het dus niet bekend met welke winst Blaeupot de erven van de hand heeft gedaan.

De kooper van de bouwterreinen aan de Keizersgracht en Kerkstraat, Mr Pieter Schaep, was lid van een oude Friesche familie, die sinds 1420 te Amsterdam gevestigd was. Op 5 Juli werd Pieter Schaep als zoon van Gerard Schaep en Johanna de Visscher te Amsterdam geboren. Pieters vader behoorde tot het gezantschap, dat onder leiding van den raadspensionaris Jacob Cats vlak voor het uitbreken van den Eersten Engelschen Oorlog tever-

[1]) GemeenteArchief Amsterdam — 8ste register van verkogte Erven 1665 — folio 136v en 137.

[2]) GemeenteArchief Amsterdam — Quytscheldingsregister O.O. fo 129.

geefs de strubbelingen tusschen de beide Republieken uit den weg trachtte te ruimen. Hij heeft zich echter nog meer bekendheid verworven door zijn onderzoekingen op historisch gebied en door zijn werkzaamheden op het terrein der genealogie. Het Gemeente Archief te Amsterdam bewaart onder andere waardevolle aanteekeningen voor een beschrijving van Amsterdam, terwijl de genealogische aanteekeningen over de familie Schaep tot het mooiste behooren, wat het Archief op dit gebied bezit.

Pieter Schaep behaalde den titel van meester in de rechten en werd in het jaar 1666, gelijk met Mr Jan Corver de latere burgemeester van Amsterdam, in de Vroedschap gekozen. In hetzelfde jaar wordt hij tevens lid van de Schepenbank, een ambt, dat hij in de jaren 1670 en 1671 nog eens bekleedde. Op 20 Juli 1666 treedt hij in het huwelijk met Constantia Reynst, de 28-jarige dochter van het vroegere raadslid Mr Gerard Reynst. Behalve Raad en Schepen was Schaep nog regent van het Sint Jorishof in 1664 en Kapitein der Burgerij in het jaar 1672.

In 1668 koopt hij, zooals reeds is vermeld, de bouwterreinen aan de Keizersgracht en Kerkstraat, waarop hij in het jaar 1670 een vorstelijk huis laat bouwen met twee huizen en een stal daarachter in de Kerkstraat. Schaep liet het bouwjaar van het huis in gouden letters aanbrengen op de attiek boven de kroonlijst en noemde het huis „In t derde Vredejaer", waarmede hij tevens uiting gaf aan zijn vreugde over den goeden afloop van den zoogenaamden Devolutieoorlog, die in het jaar 1670 met de Vrede van Aken beëindigd werd.

De Franschen, die in Mei 1667 reeds met 35000 man Vlaanderen waren binnengerukt, zouden hun veroveringen ongetwijfeld nog verder hebben doorgezet, wanneer niet de Nederlanders, die een dreigend gevaar zagen in de groeiende macht van den Franschen koning, onder leiding van de staatslieden Jan de Witt en William Temple in den Haag een verbond tusschen Engeland, Zweden en de Nederlanden hadden gesloten, welk verbond in de geschiedenis bekend is geworden als de Triple Alliantie en dat ten doel had de Spaansche heerschappij over Vlaanderen en Brabant te handhaven. De vrede, die door den Franschen minister van oorlog Louvois bewerkstelligd en op 2 Mei 1668 te Aken werd gesloten, maakte een einde aan de veroveringen van Lodewijk XIV.

Toen in het jaar 1672 de Staatsgezinde regeering viel, werd Mr Pieter Schaep volgens de aanteekeningen van Hans Bontemantel, Schepen der stad, met nog een zestiental andere leden van de stadsregeering afgezet, hetgeen kenbaar werd gemaakt op een „aengeplakt biljet" op de deur van de Oude Kerk. Als reden werd voor Schaep opgegeven: „omdat hij een goet Princeman is, en gepresenteert heeft op de Vloot te gaan, en ter Vergaderinge soodanigh gesproken, dat wij nog niet Frans en zijn, en tegen Valckenier is".[1]) Schaep was echter juist een van diegenen, die er voorstanders van waren voor Frankrijk te buigen. Hij was dan ook zeer ontstemd over zijn afzetting en toen zijn vrouw hem kort daarop een zoon schonk, die op 9 October 1672 in de Amstelkerk op het Amstelveld werd gedoopt, gaf hij dit kind de namen Petrus Jason. De reeds genoemde Bontemantel, die eveneens tot de afgezetten behoorde, teekende hierover het volgende aan: „Den 9den October 1672 heeft den Heer Pieter Schaep een der geexcuseerde Heeren, sijn soon in de Amstelkerk laten doopen, ende genaemt Petrus Jason, dat mij bedencken gaf op den texst in de Handelingen der Apostelen, het 17de Capitel (Handelingen XVII : 5—9) op dese troubuleuse tijden. De gesijde Heer Schaep was seer ontstelt dat geexcuseert was, en heeft veel maele gesijt, dat hem niet meer bedroefde dan dat hij acht dagen ontstelt was geweest. Sijn vrouw Constantia Reynst had liever gewilt, dat haer soon sonder het woort Jason was gedoopt geworden en sondt door de tweede hant een predicant, om hem daer van af te brengen; maar hij persisteerde, en sijde het woort Jason te sijn-het sal heele, in het Griex. Domine Havitius heeft het gedoopt. Wierde een rijmpje gemaakt:

„In 't derde Vreedejaer
Woont Jason met sijn vaer;
Jongens hier wel op let,
Jasons vaer is afgeset".

De in de Handelingen bedoelde Jason van Thessalonica, die den apostel Paulus en zijn metgezel Silas onderdak had verleend, werd door het door de joden opgehitste volk bedreigd en voor den Raad gebracht, doch kon na zich verantwoord te hebben, weer in vrijheid verder gaan. Het verband is dus niet erg duidelijk. Jason beteekent echter ook „heilaanbrenger", dus misschien verwachtte Mr Pieter Schaep veel van den nieuwe wereldburger. Schaep's wenschen gingen echter niet in vervulling, wan, Jason stierf reeds op tienjarigen leeftijd aan de teringt welk feit ook weer door Hans Bontemantel werd opgeteekend in zijn aanteekeningen, die allen in het Gemeente-Archief te Amsterdam berusten.

Schaep overleefde zijn zoon niet lang; nadat zijn vrouw in 1684 was overleden, stierf hij volgens Bontemantel op 23 December 1685, doch volgens notarieele acte op de 25ste van die maand. Schaep liet twee kinderen na: een dochter Anna Constantia, die in April 1671 geboren was, en twee zoons namelijk Pieter en Gerard. Volgens een afrekening der voogden, die plaats vond voor den notaris N. Brouwer op 19 October 1689, was deze Pieter in 1686 in Utrecht „ongelukkig gesneuvelt", terwijl Gerard in 1699 te 's Gravenhage overleed. Ten slotte werd dus Anna eenig erfgenaam van haar ouders. Zij was op 19 April 1689 te Ouderkerk in het huwelijk getreden met Mr Franco of Frank Pauw, die Secretaris was van de Rekenkamer van Holland te 's Gravenhage.

Nadat het huis Keizersgracht, genaamd Int derde Vredejaer, 35 jaar in het bezit was geweest van de familie Schaep, werd het in 1705 verkocht door den heer en mevrouw Pauw-Schaep voor de som van f 40 125,—.

[1]) Onder het pamflet stond: „Die dit afscheurt, mach hem wel buyten schots blijven". Een vermaning, die dus ook in die dagen al noodig was.

Het wordt dan gekocht door Vrouwe Susanna Broers, weduwe van wijlen Johan Bruyningh, wier eenige dochter Agneta gehuwd was met Matthijs Bode Matthijsz. Volgens de reeds genoemde afrekening der voogden, woonde deze Bode in October 1689 in het huis „In 't derde Vredejaer". Volgens het koopcontract was bepaald, dat in den koop begrepen waren „het goudleer en het schilderij in de schoorsteen", echter zonder vermelding in welke kamers deze kostbare versieringen zaten. Voor het schilderij in de schoorsteen zou een ander „beqaem schoorsteenstuk" worden geleverd en het is niet onmogelijk, dat hiermede het schoorsteenstuk is bedoeld, dat thans nog een sieraad vormt van de rechter-voorkamer, op welk schilderstuk straks nog wordt teruggekomen.

In den kwijtscheldingsbrief van „1 Mey A° 1706", die in het Gemeente-Archief berust [1]), komt een passage voordie speciaal katholieke lezers zal interesseeren. Een gedeelte uit deze kwijtscheldingsbrief volgt hier:

„. . . . een huys en Erve, staende en leggende op de Keysersgragt aen de Zuydzijde, tusschen de Nieuwe Spiegelstraet en de Vijselstraet, genaemt het derde Vreede Jaer, met twee huysen en een stal met de Erven daer recht achter in de Kerckstraet, alwaer deselve stal ook is uytkomende, belent de Heer Hendrik Huntum, zoo op de Keysersgragt als in de Kerckstraet, muur tegens muur, en in de thuyn met een gemeen schutting aan de Oostzijde en Jan Sem, muur tegens muur in de tuyn en een gemeen schutting en in de Kerckstraet Hermanus Smit mede muur tegens muur, dog de keuken van dit huys gebruykt de muur van de Catholieke kerk van Pater Mensing bij gedoogen, zoo te zamen aen de Westzijde . . . . enz."

De hier vermelde katholieke kerk was de in 1682 gestichte kerk „het Vrededuifje" of „het Duifje" in de Kerkstraat, welke schuilkerk in 1796 verplaatst werd naar de Prinsengracht bij de Reguliersgracht. De gemeente treedt voor het eerst op, wanneer genoemde pastoor Philippus Mensing vergadert in een pakhuis in de Kerkstraat, waar eertijds de Vrededuif in den gevel stond en waar het Protestantsche stadsbestuur oogluikend toestond, dat hier katholieke kerkdiensten werden gehouden. Blijkens een door den stichter aangelegd huwelijksregister, dat eveneens op het Gemeente-Archief te Amsterdam berust, sprak Mensing op 29 Maart 1682 voor de eerste maal in zijn kerkje, dat later was ondergebracht in een getimmerte achter de huizen, de huwelijkszegen uit. Op 12 Augustus 1707 stierf pastoor Mensing en nadat verschillende opvolgers de diensten in het schuilkerkje hadden geleid, werd op 8 December van het jaar 1796 het nieuwe openbare kerkgebouw op het terrein van de afgebrande Suikerraffinaarderij ingewijd. Op een van de vele fraaie in het Gemeente-Archief bewaarde zoogenaamde schutterskaarten vindt men op die van Wijk 57 het schuilkerkje in 1765 afgebeeld achter het huis Keizersgracht 604, op het achterterrein van de huizen aan de Kerkstraat. Uit oude koopbrieven blijkt, dat de huizen aan de Kerkstraat alsmede het gebouwtje op het achterterrein eigendom waren van den laatsten pastoor van de katholieke kerk „de Vreede Duyf", Johannes Andreas Offermans. Deze verkoopt bij Willig Decreet de twee huizen en de getimmerten, waarin de schuilkerk gevestigd was geweest, aan Jean du Pré en Adrianus Bonebakker op 12 Maart 1798 voor de somma van f 2525,—. Bij de overdracht werd de conditie gesteld, dat Du Pré en Bonebakker de perceelen en de getimmerten nimmer tot een Roomsch-Katholieke kerk mochten gebruiken. [2])

De reeds genoemde Agneta Bruyningh, die gehuwd was met Matthijs Bode, erfde het huis Keizersgracht van haar moeder, Vrouwe Susanna Broers. Haar op 2 Mei 1731 voor den notaris Willem Denijs verleden testament vangt aldus aan: „Mevrouwe Agnete Bruyningh, weduwe van wijlen den Heer Matthijs Bode, woonende binnen deese stad, aan mij Notaris bekend, alhoewel sieckelijck van lighaam, te bedde leggende, nogtans haer verstand en memorie en uytspraecke wel hebbende en gebruyckende, soo als dit uyterlijck bleecq . . . ."

In dit testament praelegateert zij aan Vrouwe Maria Graswinckel, weduwe van wijlen den Heer Bruno van der Dussen, „in sijn Ed. leeven Secretaris der steede Delfft, alle het Huysraad en de Meubilen, die op haar afsterven gevonden sullen worden, in haar sijdel-kamer streckende naa de Vijselstraet, mits daervan uytgesondert, als eenighlijck het porceleyn dat daar inne ten dage van haare dood sal sijn."

„Soo als de Vrouwe Testatrice, dan oock praelegateert aan Vrouwe Anna Catharina Graswinckel, weduwe van wijlen den Heere Mattheus Christoffers alle het porceleyn, dat door de Vrouwe Testatrice metter dood sal werden ontruymt en nagelaten, uytgesondert nogtans het porceleyn staande voor de schoorsteen, in de dagelijcxe off wel slaap-kamer van de Vrouwe Testatrice, oock uytgesondert negentien Porceleynen Teljooren met huysjens, en meede uytgesondert alle het porceleyn, dat sich ten dage van haar Vrouwe Testatrices dood, sal bevinden op de kamer van jonckvr. Johanna Wilhelmus van Bronsveld, meede haar Nighte, die bij de Vrouwe Testatrice en wel 't haarder geselschap inwoont."

Aan Vrouwe Johanna Graafland, Wed. van den Heer en Mr Johan Graswinckel, die haar Vrouwe Testatrices Neeff was, Legateert de Vrouwe Testatrice haar Huys en Erve, gestaan en geleegen op de Keisersgrahgt voorbij de Vijselstraat, met de stal daaraghter".

Verder worden nog verschillende andere personen met roerende en onroerende goederen bedacht en ten slotte worden „de verdere en meerdere goederen door de Vrouwe Testatrice metter dood te ontruymen en natelaten soo wel roerende als onroerende, geene van deesen uyt-

[1]) Quytscheldingsregister IJ.IJ.IJ., folio 16v.

[2]) Gem.-Arch. Amst., Afschr. Willig Decreet N° 46-fo. 285; Willig Decreet N° 58-fo. 222 en 224; Quytscheldingsreg. IJ.IJ.IJ. IJ.IJ.IJ.-fo. 146v.

gesondert; daarinne heeft de Vrouwe Testatrice tot haar eenige en Universeele erffgenamen genoemt en gestelt, soo als sij doet bij deese, Vrouwe Maria Graswinckel, weduwe van wijlen den Heer Bruno van der Dussen, in sijn leeven secretaris van de stad Delfft voor de eene helfte en Vrouwe Anna Catharina Graswinckel, weduwe van den Heer Mattheus Christoffers, voor de andere helfte." Bij het vóóroverlijden van Maria Graswinckel zal de erfenis haar zoon Mr Arend Bruinsz. van der Dussen, burgemeester van Delft, worden toebedeeld. Als executeurs benoemde de testatrice dezen Mr A. B. van der Dussen en ds Gisbertus Ostens, predikant bij de Remonstrantsche gemeente. [1])

Korten tijd na het maken van haar testament stierf Agneta Bruyningh en op den 24sten Juli 1731 sloten de executeurs Mr Arend van der Dussen en ds Gisbertus Ostens een koopcontract met Mr Jan van den Ende, zich ook wel noemende Jan Ham van den Ende. [2]) Het complex tusschen de Keizersgracht en Kerkstraat ging toen voor f 69 000,— aan dezen over, het huis Keizersgracht voor f 59 000,—, de twee huizen in de Kerkstraat elk voor f 2500,— en de stal voor f 5000,—. Het koopcontract vermeldt, dat den in koop waren begrepen „de behangsels, de schoorsteenstukken, de beelden en de vazen en orangeboomen in den thuyn".

De echtgenoote van Mr Jan Ham van den Ende, Sara Adriana Noodt, die haar man overleefde, liet bij haar dood op 14 November 1759 een zoon na, Gerrit Abraham van den Ende. Uit het huwelijk van dezen met Wilhelmina van Dijk werden twee kinderen geboren: Jan en Abraham van den Ende, welke het complex erfden en het op 13 Mei van het jaar 1789 voor f 77 000,— verkochten aan den toen regeerenden burgemeester van Amsterdam Mr Nicolaas Faas. Van 1768 tot het uitbreken van de Revolutie op 19 Januari 1795 was hij lid van de Amsterdamsche Vroedschap en in de jaren 1786, 1789 en 1792 bekleedde hij het ambt van burgemeester. Op 19-jarigen leeftijd was Faas reeds regent van het Sint Pietersgasthuis en in den loop der jaren bekleedde hij verschillende belangrijke ambten, onder andere dat van Schepen, keurmeester van de Salpeter, Commissaris van de Desolute Boedelkamer, Commissaris van Kleine Zaken en van Zeezaken, Assurantiemeester en Thesaurier. Daarnaast was hij nog Ambachtsheer van Ouderkerk, Commissaris van de Artillerie en de Fortificatie, Curator van de Illustre School en Scholarch der Latijnsche Scholen, Commissaris van de Stadsgrofgeschutsgieterij, Opperdirecteur van de Teekenacademie, Commissaris-Politiek in den Gereformeerde Kerkeraad en Houtvester der stad Amsterdam.

Uit het huwelijk van dit belangrijke lid van de Amsterdamsche Vroedschap met Anna Maria Calcoen, was een dochter Anthonia geboren, die gehuwd was met den lateren burgemeester van Amsterdam Mr David Willem Elias. Anthonia Elias stierf reeds op 28-jarigen leeftijd op 10 Maart 1792. Uit haar huwelijk met David Willem Elias waren twee kinderen geboren: Mr Gerhard Faas Elias en Anna Maria Elisabeth Elias. Bij de boedelscheiding voor notaris B. Nolthenius werd het complex tusschen Keizersgracht en Kerkstraat toebedeeld aan de dochter, die bij haar testament voor den notaris W. P. C. Fabius verleden, tot erfgenamen voor 3/4 haar broeder en voor 1/4 haar nicht Janna Catharina Susanna Elias benoemde. Genoemde erfgenamen verkochten op 19 Augustus 1861 het complex aan Johanna Alberta du Bois, echtgenoote van Jan Eduard, Baron Lewe van Aduard voor f 40 600,—.

Toen de huizen zestien jaar later op 31 Januari 1877 in veiling kwamen, waren de prijzen weer sterk gestegen. Het complex werd toen verkocht voor f 82 000,— aan den Heer Pieter van Notten. Tijdens het leven van dezen eigenaar werden er door den architect W. Hamer verschillende verbouwingen aan het huis Keizersgracht verricht, waarbij onder andere de stoep aan den achtergevel werd weggebroken. Het is jammer, dat deze verandering bij de huidige restauratie niet is hersteld, de thans nog zeer fraaie achtergvel van het huis zou dan zeker nog in waarde hebben gewonnen.

Toen de heer P. van Notten op 9 Februari 1918 overleed, erfden zijn echtgenoote Vrouwe Marie Emma Lockert Eissenloeffel en kinderen de perceelen aan de Keizersgracht en Kerkstraat, die ze op 23 September 1918 in veiling brachten, waar ze door den makelaar Piet Heyn in opdracht van den heer Mozes Juda Lewenstein voor de somma van f 143 000,— werden gekocht. In het koopcontract, dat op 26 Mei 1919 werd gepasseerd, werd onder andere de volgende conditie gesteld: dat onder den verkoop niet begrepen waren de geschilderde plafondpaneelen en de marmerschoorsteenmantel en schoorsteenbetimmering met schilderstuk in de zaal, benevens het goudleer behang in de rechterachterkamer, welke goederen door de verkoopers uit het perceel verwijderd moesten worden vóór den dag der aanvaarding en op hun kosten. Daar hiermede waarschijnlijk de thans nog aanwezige schoorsteen en het plafond in de rechtervoorkamer worden bedoeld, mag worden verondersteld, dat deze conditie om de een of andere reden niet is nagekomen.

De koopman Lewenstein mocht niet lang plezier beleven van zijn bezit, want reeds op 4 Juli 1919 verkoopt hij „het koopmanshuis Int derde Vredejaer met tuin en erve, de drie daarachter geleegen perceelen aan de Kerkstraat, bestaande uit koetshuis met paardenstalling en koetsierswoning en twee woonhuizen en erven" aan den Heer Jan Hendrik Numan, Hendrik Andrieszoon, fabrikant, voor de somma van f 156 000,—, met de bepaling, dat het onroerend goed wordt verkocht en gekocht in den toestand, waarin het zich op heden bevindt."

De heer Numan bracht een tiental jaren geleden een wijziging in den toestand, zooals die sedert 1670 had bestaan. Hij verkocht toen namelijk de huizen en erven

[1]) Gem.-Arch. Amst., Not. Arch. 6665, N° 92, Notaris Willem Brouwer.

[2]) Gem.-Arch. Amst., Quytscheldingsreg. Z.Z.Z.Z. fo. 64.

[3]) Gem.-Arch. Amst., Quytscheldingsreg. K.K.K.K.K.K.K., fo. 424v.

aan de Kerkstraat, liet de oude huizen afbreken en deed deze vervangen door nieuwe.

Thans ongeveer een jaar geleden veranderde het huis weer eens van eigenaar. Nu was het de Duitsche Jeugdherberg Centrale, die het oude patriciershuis aankocht voor de som van f 100 000,—. Met zijn ruime vertrekken, grooten zolder en voor een stadshuis uitgestrekten tuin, leende het huis zich uitstekend voor het beoogde doel. Daartoe moesten echter inwendig verschillende veranderingen worden aangebracht, waarbij men tevens van de gelegenheid gebruik maakte den gevel te doen herstellen. Als 273-jarige stond het huis er nog wel voortreffelijk bij, wel een bewijs dat onze voorouders degelijk bouwden, doch het was vanzelfsprekend, dat er niettemin kleine herstellingen aan den gevel dienden te geschieden. Onder andere had men, zooals dat bij bijna alle Amsterdamsche grachtenhuizen het geval is, het natuursteen van den gevel vele malen geschilderd. Deze verflaag is thans verwijderd, waardoor de zware kroonlijst, de zijresalieten en de deuromlijsting thans weer in volle zuiverheid en in oorspronkelijke kleur prijken. Ook de baksteenen van den gevel zijn schoongemaakt, waardoor deze op zichzelf donker gekleurde baksteenen iets lichter van kleur zijn geworden en thans weer prachtig harmonieeren bij het schoongemaakte zandsteen.

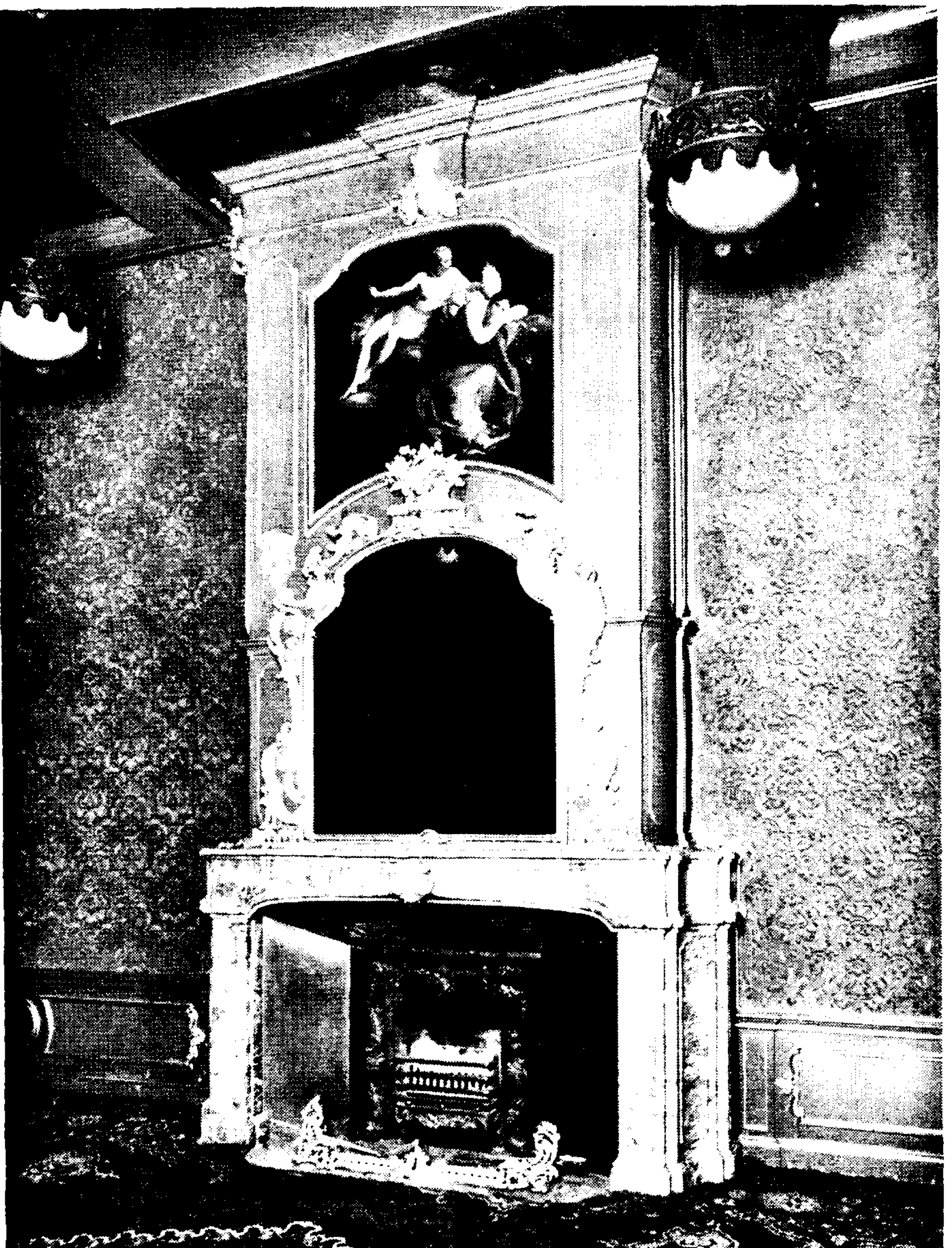
De breede gevel (zie afb. blz. 607), die vooral vanaf de brug voor de Leidschestraat gezien een prachtige plaats in het stadsbeeld inneemt, is een typische uiting van den door verschillende bouwmeesters uit het laatste gedeelte der 17de eeuw toegepasten stijl. Zooals al deze gevels, munt ook deze van het Derde Vredejaer uit door schoone verhoudingen. In tegenstelling echter tot vele soortgenooten valt de gevel ook op door uiterste soberheid en men zou hem dan ook kunnen rangschikken onder een streng vereenvoudigd klassicisme. De geheele opbouw van den gevel met de schaarsche toepassing van klassiek ornament, doet het vermoeden uitspreken, dat hij ontworpen is door de in 1682 te Amsterdam overleden bouwmeester Adriaan Dorsman, zich ook wel noemende Adriaan Dortsman. Deze bouwmeester verrijkte de stad Amsterdam met talrijke fraaie woonhuisgevels. Van enkele is bekend, dat Dorsman de ontwerper was, van de meeste is dat echter niet het geval. Doch zooals men van die andere 17de-eeuwsche bouwmeesters, namelijk Philips en Justus Vingboons de geestesproducten herkent, zoo ook zijn er op de grachten van Amsterdam tallooze gevels aan te wijzen, die ongetwijfeld door Dorsman zijn ontworpen.

Evenals dat bij de meeste oud-Amsterdamsche patriciërshuizen het geval is, is van het inwendige van het Derde Vredejaer weinig bewaard gebleven. Daar andere huizen echter inwendig veelal volkomen zijn leeggesloopt, maakt het huis Keizersgracht nog een gunstige uitzondering. De rechtervoorkamer namelijk is sedert omstreeks 1730 volkomen in zijn oorspronkelijken toestand bewaard gebleven. Het hier bewaard gebleven geschilderde plafond, de marmeren schoorsteenmantel met schilderstuk en de lambrizeering geven ons thans nog een indruk, hoe schoon al deze grachtenpaleizen eens geweest moeten zijn. (Zie afb. blz. 607.)

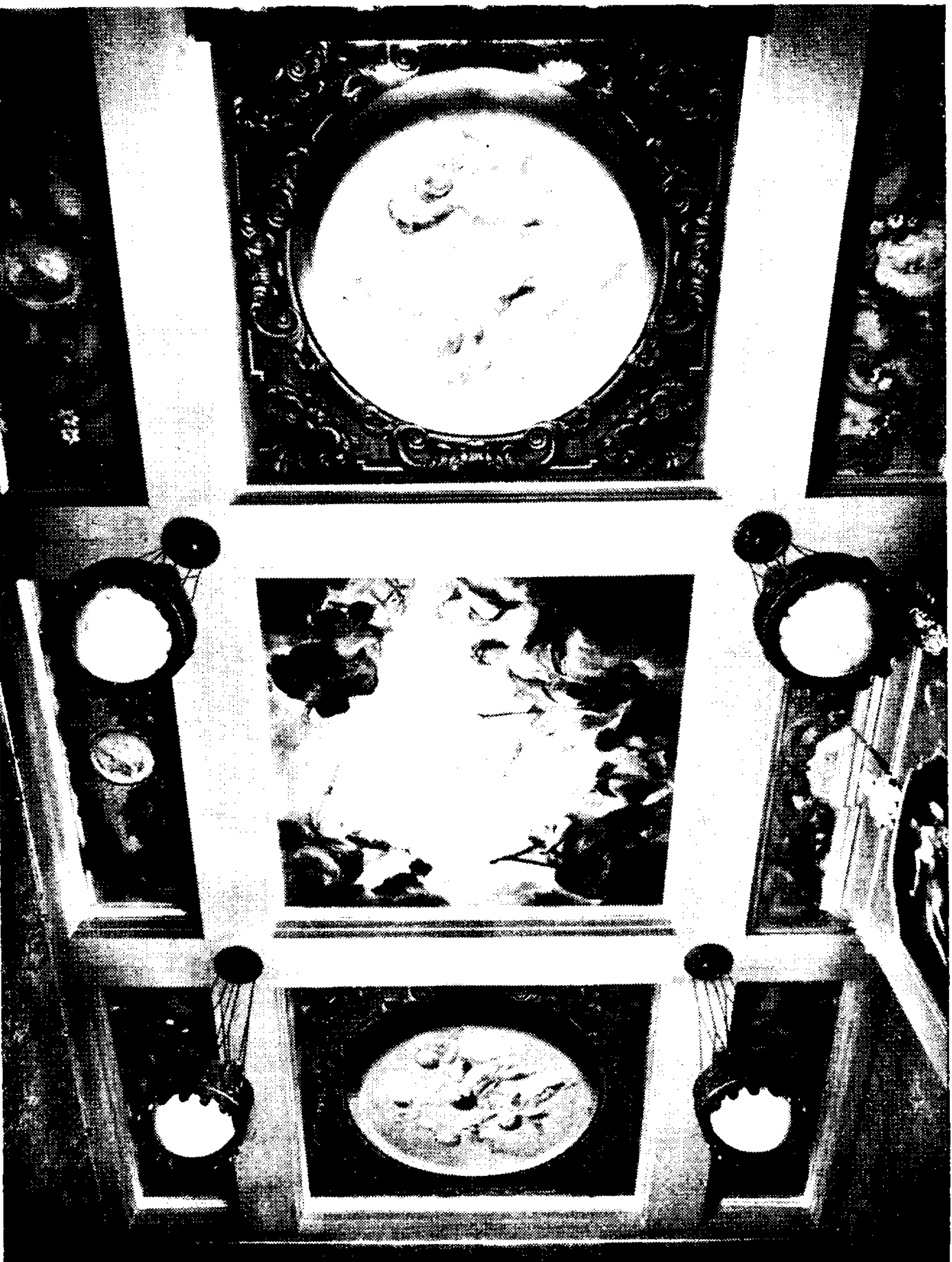
Het plafond is door zware balken verdeeld in 6 vakken, drie groote middenvakken en zes kleinere zijvakken. Het middelste vak vertoont een zeer fraaie schildering, de Parnassus, het verblijf van Apollo en de muzen voorstellende. Als hoofdfiguur zien we hier dan ook Apollo, omgeven door verschillende muzen, waar we onder meer Urania, de muze der sterrekunde, met hemelbol; Euterpe, de muze der lierpoëzie met dwarsfluit; Calliope, de muze van het heldendicht met boek en Terpsichore, de muze van de reien en de koren herkennen. De prachtige compositie van deze mythologische voorstelling, alsmede de kleur en de wijze van schildering, doen vermoeden, dat we hier te doen hebben met een werkstuk van den 18de-eeuwschen plafondschilder Jacob de Wet, niet te verwarren met Jacob de Wit, van wien ongetwijfeld de voorstellingen in de beide zich aan weerszijden van het zooeven genoemde schilderstuk bevindende groote zijvakken zijn. Het streng symmetrische ornament om deze door de Wit geschilderde cherubijntjes verraadt ons evenals het ornament in de kleinere zijvakken den tijd, waarin dit prachtige plafond is ontstaan. Het vertoont namelijk alle kenmerken van de zoogenaamde „Style Régence", een stijl, die korten tijd optrad tusschen de Lodewijk XIV- en Lodewijk XV-stijlen, omstreeks de jaren 1720—1730.

Ook de prachtige marmeren schoorsteen met zeer sierlijk omlijste spiegel vertoont dezen stijl in zijn meest zuiveren vorm. Het schoorsteenstuk boven den spiegel, de Dag en de Nacht voorstellende, is evenals het plafond een zeer fraai schilderstuk, doch hoogstwaarschijnlijk niet van denzelfden meester. Het houtwerk van den schoorsteen, evenals de balken van het plafond en de lambrizeering, zijn geschilderd in een zacht groen, afgezet en afgewisseld met vergulde lijsten en ornament, een kleurencombinatie, zooals die in de 18de eeuw uitsluitend bij de interieurs werd toegepast.

Vanzelfsprekend blijft deze prachtige, vroeg 18de-eeuwsche kamer in zijn oorspronkelijken vorm bewaard. Zij zal de herinnering levendig houden aan de roemrijke perioden van de Amstelstad in de 17de en 18de eeuw, tijden, waarin alle kunsten een hoogen bloei beleefden en ook de bouwkunst, die tot in onze dagen tot zoo'n laag en armoedig peil is afgedaald, in aanzien stond. Deze prachtige grachtenhuizen, niet zonder reden weleens grachtenpaleizen genoemd, houden echter niet alleen de herinnering levendig aan bouwmeesters als Hendrick de Keyser, Jacob van Campen, Philips en Justus Vingboons, Adriaan Dortsman, Daniël Marot en anderen, doch zij bewaren eveneens, zooals dat ook het geval is met het huis op de Keizersgracht 604, vanouds genaamd „Int derde Vrede jaer", de herinnering aan de voorname ingezetenen van de stad, waaronder er immers vele zijn, die hebben bijgedragen tot de grootwording van Amsterdam, de stad, die juist om haar schoone architectuur uit voorbije eeuwen altijd nog in alle deelen van de wereld zoo'n groote vermaardheid bezit.



KEIZERSGRACHT 604 TE AMSTERDAM, SCHOORSTEEN IN RECHTER VOORKAMER
FOTO J. VAN DIJK



KEIZERSGRACHT 604 TE AMSTERDAM, PLAFOND IN RECHTER VOORKAMER
FOTO J. VAN DIJK



J. LUTTGE — KINDERPORTRET FOTO A. BIJL



PROF. H. J. WOLTER — LIGGEND NAAKT FOTO A. BIJL

Bijeenkomst van letterkundigen op 2 en 3 October te Amersfoort

Een twintigtal letterkundigen was op 2 en 3 October in Hotel Park Birkhoven te Amersfoort, daartoe uitgenoodigd door het Letterengilde van de Nederlandsche Kultuurkamer, bijeen ter bespreking van het actueele dichterschap.

Henri Bruning hield Zaterdagavond een lezing over *„Het Nieuwe Levensbewustzijn.”*

Met verwijzing naar vroegere revoluties konstateerde hij, dat het einde van een kultuurphase niet steeds gedemonstreerd wordt aan de nietswaardigheid, de corruptie, de zorgeloosheid en het verlaten der voorposten der kultuurvertegenwoordigers. Het einde is tragischer en Bruning karakteriseert het complex oorzaken voor den ondergang van het geslacht uit het laatste tijdvak der kultuur ten onzent met een omkeering van een woord van Marsman als: *grootheid zonder kracht*, de innerlijke ontwrichting van hen, die bestemd waren de leidende élite eener kultuur te zijn.

Men konstateerde toch — niet zelden — een gewetensvol-verscherpt, waaksch, agressief denken, een niet alleen zeer kritisch, doch ook werkelijk *voornaam* wantrouwen jegens de omringende wereld; indringende zelfkritiek, en afweer — spits en hooghartig — van elken vorm van zelfbedrog, en den wil, om „tot de moeilijke vondst van nieuwe beginselen te komen”, waar nergens een doorbreken naar een scheppend middelpunt vanwaar het leven van enkeling of gemeenschap opnieuw, nieuw en strijdbaar, begonnen, hernomen kon worden. Bruning lichtte dit toe aan de figuren van Menno ter Braak, Marsman, Roland Holst, Bloem, Slauerhoff, Nijhoff, Vestdijk, Werumeus Buning.

Kenmerkend voor deze „vorigen” was hun allesbeheerschende hunkering naar persoonlijk levensgeluk; daardoor ontbrak het orgaan voor een werkelijk verstaan van hetgeen uit een volstrekt tegengestelden (ook hoogeren) levensdrang geboren was.

Een tweede noodlottig kenmerk demonstreerde zich in de strijdbaarheid van ter Braak. Hij concentreerde zich te exclusief (en zeer zeker ook te hooghartig) op de moreele en intellectueele zuiverheid van den *enkeling* om oog te hebben voor de opdracht (en de rechten) van *de gemeenschap*.

Essentieeler nog was voor de „vorigen” het van meet af ontbreken van een waarachtig vitaal gemeenschapsbewustzijn en een daardoor beperkt blijven tot een electisch persoonlijkheidsbewustzijn, dat, ten eerste, „geestelijke vrijheid” als eerste dogma en hoogste levenswaarde moest vooropstellen, en dat wel, verontrust en gegrepen den ondergang van een *kultuur* beleefde, maar den diepen geestelijken en socialen nood en ondergang van den *mensch* nauwelijks telde. Dit menschelijk manco verklaart hun vaak hemeltergend onbegrip ten overstaan van de hooge waarde van het gemeenschapsleven, hun zorgeloosheid aangaande de eischen, die de opbouw eener waarlijk zedelijke gemeenschap stelt.

Zoo ontstaat plotseling een laat soort gemeenschapszin als een negatief verschijnsel, een afweerfront: het afweerfront van al degenen die de persoonlijke en geestelijke vrijheid bedreigd gevoelen en die voor het overige weinig meer te bieden hebben dan onwerkelijke, antivitale orde-constructies, of juister nog: ordesuggesties.

Het kultuurfront der geestelijke vrijheid poneerde toen de contraidee: Europa, het volksche daarmee weghoonend als „Kleinstaaterei”, Zij beseften niet eens, dat in hun zgn. Europeesch bewustzijn, dat een humanistisch cosmopolisme vooropstelde, Europa als Europa reeds lang was uitgewischt, nog minder, dat dit Europa, dat zij wilden verdedigen tegen het volksche nationalisme, op het punt stond aan alle zijden besprongen te worden door buiten-Europeesche, Europavreemde en Europa-vijandige machten.

Er was geen verstaan meer mogelijk; hier stonden twee *werelden*, volstrekt verschillend onderling, tegenover elkaar.

Grootheid zonder kracht was het stigma der vorigen. En zoo waren wij getuigen van een literatuur, die — hoe prachtig soms (en smartelijk) in haar diep menschelijke accenten — opgehouden had in het leven van den afzonderlijken mensch of van de gemeenschap een waarlijk scheppende functie te bezitten, die opgehouden had een scheppende waarde te *zijn*.

In een wereld van twijfel, velerlei onzekerheid, vermoeidheid en ongeloof staat nu de nieuwe mensch plotseling wederom met een zeer stellig levensgeloof, een gerichten levenswil en een rustig zelf-vertrouwen; in een wereld van moreel burgerdom, moreel scepticisme en moreele anarchie plotseling een mensch, die niet meer zoekt naar, doch reeds leeft uit een nieuwe conceptie van geestelijke en zedelijke aristocratie, en in het bezit van een mannelijken levensstijl; in een wereld, waarvan de besten nog een laat en vermoeid en — bij alle strijdbaarheid — een reeds in vele vreezen en vele onzekerheden ontredderd persoonlijkheidsbewustzijn kultiveeren: een mensch, wiens diepvitaal en contra-sentimenteel gemeenschapsbewustzijn uit geheel nieuwe waarden put en bepaald wordt door een geheel andere dan de tot dusver geldende waarde-hierarchie.

Deze nieuwe mensch ontleent zijn houding aan zijn geloof in het leven, in den mensch, in de scheppende krachten van den mensch. Dit geloof houdt in een trotsch en fonkelend bewustzijn van persoonlijke en collectieve verantwoordelijkheid.

Zijn trotsche wil het leven schoon gestalte te geven, is de diepe drijfveer van den actueelen mensch, deze wil is tevens: gemeenschapsbewustzijn. Zichzelf ziet hij bij de herschepping van het geheel slechts als middel: om de gemeenschap der menschen hoog en zuiver gestalte te geven. Hij behoedt geen „persoonlijk geluk”, hij waagt zich zelf. Hij is, behalve de trotsche mensch, die in zichzelf vertrouwt, de soldateske mensch: hard, agressief, beslist, realistisch, rustig.

In de wereld der vorigen, sprak men van moreel goed en kwaad, van zonde en vroomheid, van rechtvaardigheid en onrechtvaardigheid. De nieuwe mensch spreekt van eer en eerloosheid, recht en onrecht, orde en wanorde. Hij bestrijdt onrecht niet als een zonde, die God beleedigt en den Christen niet waardig is; hij veracht het onrecht als een eerloosheid die den mensch niet waardig is. Hij ontkent niet de demonische, verwoestende en duistere antikrachten in den mensch en in de wereld der menschen, maar hij weigert het menschelijk leven te zien als iets, dat in zijn diepste aandrift verworden, bezoedeld en ontluisterd werd. Hij wil zichzelf en het leven bevestigen tegenin de destructieve anti-krachten, in hem en in de wereld werkzaam.

Teruggrijpend naar dezen levenswil en dit levensvertrouwen, greep de Duitsche Noordras-mensch tevens terug naar den levenswil van zijn *ras*. Zoo wordt de omwenteling onzer dagen fundamenteeler, dieper ingrijpend, glorieuser ook en hoopvoller dan een revolutie van maatschappelijk ontrechten, dan de revolutie van een staatkundig misbruikt en staatkundig ineenstortend continent, en meer ook dan de heropstanding van een in zijn nationaal bewustzijn onteerd volk.

De strijd van het groot-Germaansche Rijk van Europa is stellig ook onze strijd, al was het slechts omdat wij niets zijn zonder Europa en Europa is niets zonder het Rijk, zonder het staatkundig genie, den realistischen en diep-vitalen levenswil van den Duitschen Noordrasmensch.

Maar die strijd is om een veel dieper reden nog onze strijd. Want hij is in wezen de strijd om de zelfbevrijding en zelf-bevestiging van den Germaanschen mensch, dien Germaanschen mensch, die ook *wij* zijn.

Dit nieuwe levensbewustzijn heeft heden een groote, historische roeping, n.l. na al de voorgaande kulturen thans *zijn* kultuurschepping aan Europa's geestelijk bezit toe te voegen en daarmee Europa opnieuw van aanschijn te vernieuwen.

Als wij thans de vraag stellen, of van dien huidigen mensch die diepe boeiende impulsen te verwachten zijn welke het aanschijn kunnen geven aan een kunst, die het edelste in den mensch en in de gemeenschap verheldert, zuivert, bevrijdt, een kunst, die door dit alles een levensverbonden, scheppende grootheid is, dan meen ik, dat deze vraag na het voorgaande nauwelijks nog antwoord behoeft.

Stellig zal de verwerkelijking van zulk een kunst alleen de arbeid zijn van *waarachtige kunstenaars*, maar toch eerst dan, wanneer hij waarachtig leeft op het niveau van dezen tijd.

Zoo kunnen zij worden de groot-levende wegbereiders van dat Germaansche klassicisme, waarin de felle spanningen des levens tot een nieuwe, diepe en diepzinnige orde verstilden.

Op den middag van den volgenden dag hield R. P. Sybesma een lezing over: *„Het actieve dichterschap in dezen tijd”*.

De dichter voor wien het dichten een verruiming van uitdrukkingsmogelijkheid beteekent, voelt zich in dezen tijd geïsoleerd en daarmee in zijn activiteit belemmerd.

Wanneer wij het onze aandacht geboeid houdende dichtwerk beschouwen als een gestyleerde levensuiting, levensenergieën scheppend, maar ook levensenergieën wekkend, uitdragend, doorgevend, verbindend, dan is een verminderde activiteit in den arbeid van den scheppenden kunstenaar te vergelijken met een vertraging in het

levenstempo, met ouderdomsverschijnselen, met seniliteit. Zoo nadert het eindstadium, dat der doode of beweginglooze verzen.

Men kan bij een goed vakmanschap het schrijven van zulke poëzie nog een schoone bedrijvigheid heeten, maar het dichterschap heeft toch waarlijk een heel andere functie, een functie, waarvan de dynamische werking in deze revolutionnaire tijden gelukkig weer wordt onderkend en erkend.

Naast de ouderdomsverschijnselen, naast het stadium van de verstarring, zien we weer symptomen van jong, krachtig, brutaal, vermetel opbruisend leven.

Reeds in 1935 werd aan Prof. Verwey de vraag voorgelegd: „Wat is Uw meening over de levenskracht der poëzie der laatste jaren?" Het antwoord luidde: „Ik ben van meening, dat de poëzie van onzen tijd levenskrachtiger is naarmate ze volkomener de innerlijke gebondenheid van een schoone wereldorde uitspreekt en dat ze aan levenskracht tekort komt naarmate ze meer de uitdrukking tracht te zijn van innerlijke verscheurdheid of persoonlijke gewaarwording. De in zichzelf verdeelde mensch en de mensch van een bijzonder verfijnd gevoelsleven hebben hun tijd gehad. De dichter kan nu niets anders zijn dan de brenger van de nieuwe, de toekomstige norm."

Volgens inleider moet deze nieuwe norm wortelen in het volksleven. Aan de hand van voorbeelden toetst hij de houding van enkele dichters uit het verleden.

Bij deze beoordeeling wordt onderscheid gemaakt tusschen de materieele begrenzing van de persoonlijkheid, die uit en in het gedicht spreekt. De laatste is dikwijls veel ruimer dan de eerste. Bij een dergelijke beschouwing dient aandacht te worden geschonken aan de omraming, de omlijsting, aan den achtergrond, het milieu van een gedicht.

In deze relatie met den achtergrond ziet de spreker een der levensvoorwaarden van een volbloeiende, gezonde en duurzame gemeenschapspoëzie.

Een dergelijke volksverbonden dichtkunst moet zich wel zeer onderscheiden van een aesthetische, intellectualistische en individualistische poëzie. Zoo kunnen wij een vernieuwing, een herovering verwachten van de activiteit van het dichterschap.

Op den avond van denzelfden dag lazen verschillende schrijvers voor uit eigen werk. Er was ruime gelegenheid tot gedachtenwisseling, waarvan dankbaar gebruik werd gemaakt.

FILMBESPREKING

ANDOR VON BARSY

EEN MEESTER DER CAMERA-KUNST

DOOR G. H. SNITGER

De bekende cinéast Andor von Barsy, Hongaar van geboorte, vond in ons land zijn tweede vaderland. Jarenlang was hij een der meest op den voorgrond tredende figuren van onze onvolprezen cinéastische avant-garde, waarbij hij zich in den meest letterlijken zin van het woord een pionier der camerakunst toonde. In dien avant-garde tijd, waarin de werkelijke filmkunstenaars met zoo groote moeilijkheden en tegenwerking te kampen hadden en nergens eenig begrip voor hun prachtig kultuurstreven konden vinden, was het Andor von Barsy die met veelbelovende filmprestaties als „Dood Water" voor het voetlicht trad, een film die op de Biënnale bekroond werd en door geheel Europa werd bewonderd en geprezen.

Andor von Barsy werd al spoedig aan de Duitsche filmproductie verbonden, waar men de echte filmvakmenschen op hun waarde weet te schatten. Hij stond aan de camera bij de vervaardiging van de gekleurde kultuurfilm „Weben und Wirken", een film door de Epoche Colorfilms uitgebracht, en handelend over het nijvere en kunstzinnige tapijtknoopershandwerk der Pommersche visschers. Daarna werd hij aan de Tobis filmproductie verbonden, waarvoor hij in samenwerking met den nog jeugdigen maar reeds veelbelovenden regisseur Volker von Collande de film „Das Bas auf der Tenne" vervaardigde. Wanneer men bedenkt, dat „Das Bad auf der Tenne" de eerste kleurenfilm is die de Tobis uitbrengt, dan zal het meteen duidelijk worden welk een groot vertrouwen deze filmproductieonderneming in von Barsy moet hebben gesteld om deze gekleurde eersteling in zijn handen te leggen.

Maar dit vertrouwen is niet beschaamd geworden, integendeel, Andor von Barsy heeft zich een kleurenfilm-camera-man in optima forma getoond en een zéér groot aandeel gehad in het tot stand komen van dit fraai gekleurde filmkunstwerk. Zijn fotografie is door de heele film heen in alle opzichten af en ik ben in het geheel niet bevreesd te beweren, dat men tot in de kleinste détails van deze film de meesterlijke hand en de werkelijk grandioos cinéastische visie van dezen camera-expert in den rechten zin van het woord kan bespeuren. De prachtig afgewogen licht en donker contrastiek valt voortdurend op en wekt regelrechte reminiscenties aan het werk der Hollandsch-Vlaamsche schilders, als Rembrandt van Rijn, Frans Hals, Jan Steen en Breughel. Het is één en al schilderachtige schoonheid en expressie, het is een aaneenschakeling van door hun natuurlijkheid frappeerende kleurmomenten, het is tot beweging geworden schilderij. Picturale hoogtepunten zijn de fraaie opnamen van het Terbruggesche herberg- en burgemeesterswoning-interieur, de idyllische dorpsbeelden en de fleurige zondoorschenen landschappen.

Het geheel is een meesterlijk staaltje van kleuren-cinégrafiek en houdt groote beloften in voor de toekomst en voor de verdere ontwikkeling van de kleurenfilm.

Ter gelegenheid van een persbijeenkomst in Tivoli te Amsterdam, had ik het genoegen Andor von Barsy in verband met zijn arbeid aan „Das Bad auf der Tenne" het een en ander te mogen vragen. Hij deelde mij daarbij het volgende mede: Zijn arbeid aan de eerste kleurenfilm der Tobis verschafte hem in alle opzichten veel genoegen en de samenwerking met Volker von Collande was prettig en kameraadschappelijk: von Barsy noemt dezen jongen regisseur „zéér sympathiek en zéér veelbelovend". Gemakkelijk is het camera-werk bij de kleurenfilm geenszins, er doen zich steeds weer nieuwe bijzondere moeilijkheden voor en ook met het benoodigde materiaal sukkelt men nog al eens. Daardoor heeft hij het tot zijn spijt ook niet kunnen vermijden, dat er in deze film eenige uit den toon vallende, minder goed geslaagde beelden voorkomen, waarbij von Barsy het oog had op eenige nachtelijke scènes, die inderdaad nogal prentbriefkaart-achtig in de kleur zitten en waarbij de zoogenaamde „Blaustich" (waaronder een sterke neiging tot het blauw wordt verstaan) hem parten heeft gespeeld. Andor von Barsy behoort uiteraard tot degenen, die gelooven dat de kleurenfilm een geweldige toekomst tegemoet gaat, maar daarom is hij nog geenszins de meening toegedaan, dat de zwart-wit film wel spoedig haar rol zal uitgespeeld hebben: hij meent integendeel dat ook de zwart-wit film in de toekomst nog wel steeds een woord zal meespreken. Een sprekend getuigenis daarvan noemde hij een film als Helmut Kaütner's „Romanze in Moll", die alleszins bewonderenswaardig zwart-wit camerawerk te genieten geeft en op dit gebied nog weer nieuwe toekomstperspectieven opende.

Voorloopig verkeert de kleurenfilm trouwens nog altijd in een min of meer experimenteel stadium, het Agfacolor-procédé is nog zéér jong en er zal nog heel wat te probeeren, te leeren en te verbeteren vallen, alvorens men van een werkelijk volmaakte toepassing der kleur, in technischen en dramaturgischen zin, zal kunnen spreken; men zal dit echter bereiken, daarvan is Andor van Barsy ten volle overtuigd. Gevraagd naar zijn toekomstplannen deelt hij ons mede, dat hij binnenkort het camerawerk zal verzorgen bij een nieuwe film uit het circusleven. Deze film zal ook in kleuren worden vervaardigd en von Barsy ziet hierbij zéér bijzondere mogelijkheden, in verband met de bizarre sfeer van het circusleven, dat zich voor weergave in kleuren door het bonte millieu en de veelal zoo rijk gevariëerde kleedij buitengewoon goed eigent.

„Toekomstplannen?" verzucht deze meesterlijke cinéast, die het niet onder stoelen of banken steekt dat hij een warm gevoel voor zijn tweede vaderland koestert, „ja, een ideaal zou het zijn om mijn beste krachten nog eens te kunnen wijden aan een écht Nederlandsche film, een Rembrandt, Frans Hals- of Jan Steen-film en dan natuurlijk in kleuren". Dat deze kunstenaar van de kleur en beheerscher der licht en schaduwcontrasten, voor een dergelijke filmopgave zeker de rechte man op de rechte plaats zou zijn, het staat vast.

Moge het even vaststaan dat zijn toekomstwensch nog eens tot werkelijkheid wordt; moeten wij nog zeggen dat het ook onze vurigste wensch is!



MUZIEK LEVEN

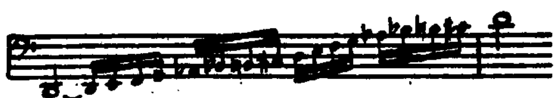


Nieuwe werken in opdracht van den Nederlandschen Omroep

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

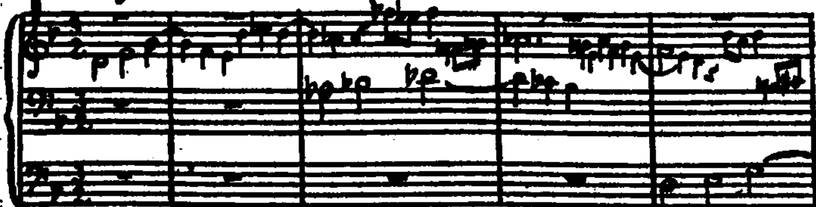
De Nederlandsche Omroep heeft met haar periodieke muziekweek — hamerende propaganda voor het Nederlandsch product — een soort van jaarbeurs voor muziek gesticht. Dirigenten, zangers, instrumentalisten, zij kunnen op zulk een luistermarkt gaan hooren, wat er onder de noviteiten van hun gading is. Concertganger, erken dit, zoo ge u ter dezer beurze hebt begeven. Immers, wat u daar geboden werd, was geen programma, doch een catalogus. Ruim vijftig lange en korte nummers „ernstige muziek" opgetast in zeven dagen tijdsverloop! Zelfs de paar gebruikelijke, een beetje indiscreete en niet heel zakelijke jaarbeurs-interviews waren ertusschen gelascht. Na afloop blijkt inmiddels, dat de vaderlandsche muzieklitteratuur acht goede toonstukken is rijker geworden. Zij dankt dit aan het initiatief van den Omroep. Het instituut kan met de uitkomsten voorzeker tevreden wezen. Als opdrachtgever heeft het met de keuze van zijn leveranciers succes gehad en dat behelst een aanmoediging voor beide partijen.

Op het orgel van de Oude Kerk te Amsterdam heeft Anton van der Horst zijn *Suite in modo conjuncto* onvergetelijk mooi gespeeld. In het eerste deel wordt het harmonisch procédé uiteengezet, zooals dat in het gansche werk gebezigd wordt. Het devies dier harmoniek doet zich twee keer hooren, eenmaal in de acht openingsmaten, andermaal aan het slot van het *tumultuoso*. Het bestaat uit een tetrachord en zijn herhaling een overmatige kwart lager. Op van der Horst oefent de tritonus een kennelijke fascinatie uit. Hij klinkt als een obsessie door de heele Suite. Hij beheerscht ook de scala, die de kenspreuk van het werk besluit en resumeert. Deze toonladder nu is de modoconjuncto", waarvan de titel spreekt. Met den grondtoon d is ze opgebouwd uit twee gelijkvormige tetrachorden. Zij liggen een tritonus uit elkaar.



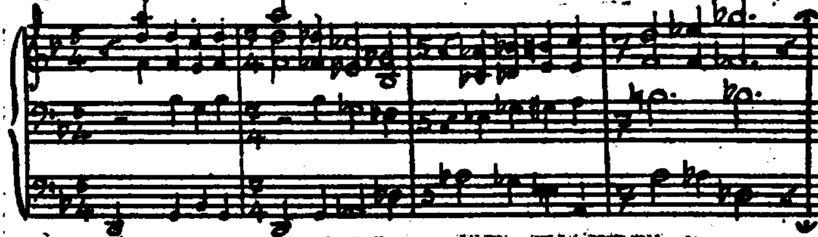
Dan zet de toccata in, driftig en kleurverschietend en als bezeten door dat drietonig interval met zijn dubbelzinnig wezen, dien diabolus in musica, die spookt in gebroken accoorden en heele-tonenreeksen en in een vreemdschoone melodie, traag en bedwelmend als een incantatie over hun razende rijen.

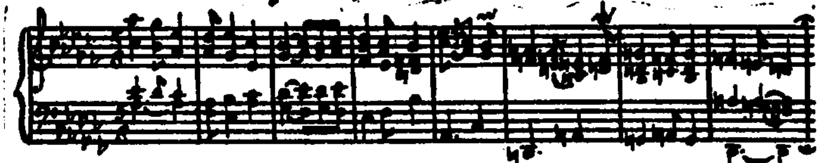
In het driestemmig *trio capricioso*, contrapuntisch gezet, is het spel der stemmen van dien aard, dat bijna nergens de samenklanken opgeofferd zijn aan de melodiek. Integendeel, als bindingen daarvan verschijnen zij, weloverwogene. En zoo hoort het ook. Tezamen met het rhythme berust het pulseerende leven der toonmassa op het evenwichtig in elkander grijpen van melodische en harmonische krachten. Tot dat inzicht is van der Horst, evenals Reger, door vader Bach gekomen. Dat toont in 't algemeen ook het slot van deze suite, de vier-stemmige dubbele fuga. Ziehier de expositie:





Hier en daar, dunkt mij, beweegt zich de compositie op de grens van het verstaanbare. Wel brengt de schikking van het lijnwerk een klare planverdeeling, die telkens het terugtreden mogelijk maakt van bepaalde stemmen ten gunste der leidsters van het oogenblik. Ook ontbreekt aanvankelijk een harmonische ondergrond niet. Maar gaandeweg, voornamelijk na de intree van het tweede thema, nemen de lineaire verwikkelingen en daarmee de zelfstandigheid der stemmen dusdanig toe, dat de harmonische inhoud onvermijdelijk versplinterd wordt. Het onderscheiden van de melodiek wordt daardoor sterk belemmerd, al kan dit aan de grootsche allure van het geheel geen afbreuk doen. De rustige eenvoud van het slot met zijn statig stretto brengt een ongemeen forschen eindclimax. — De hoogedele schoonheid van het voorafgaande stuk, dat met de warmte van zijn homophone zetting zoo prachtig afsteekt tegen het marmer der beide lineair geschreven deelen, acht ik een der meest verheven ingevingen van den componist. Twee alterneerende koren zingen in strofischen trant elkander toe:



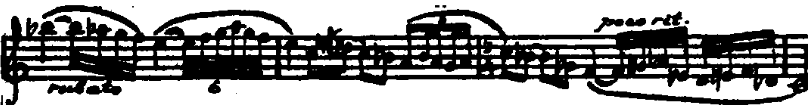


Ik ben van gevoelen, dat van der Horst met deze orgelcompositie — een bijdrage tot het internationale repertoire — het hoogtepunt bereikte eener bepaalde fase van zijn ontwikkelingsgang, hoogtepunt, dat ook beteekent keerpunt leidende tot vernieuwing. Hiertoe te hebben aangezet mag zich de Omroep als een eer aanrekenen.

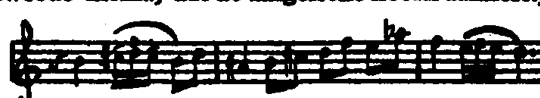
De *Sinfonietta* van Willem van Otterloo voor twaalf houtblazers — drie aan drie — en vier hoorns is instrumentaal voortreffelijk geschreven. In zijn compositie overweegt het melodisch element. Wat men te hooren krijgt is een af en toe sterk iriseerend, maar steeds transparant klankbeeld. Iriseerend door de splitsende uitwerking van snel opeenvolgende, vluchtige accoord-impressies, kenmerkende uitkomst eener hoog opgevoerde lineariteit — transparant van wege de zeer gedifferentieerde orkestratie met weinig verdubbelingen, zoo ja, gewoonlijk in 't octaaf. De lineaire zetwijze is hoofdzakelijk aangewend in het korte scherzo en de finale. Wijselijk heeft van Otterloo zich voor eenzijdigheid gehoed. Er zijn naast een of twee monodische ook vele volkomen homophone passages, zooals in het eerste deel de herhaling en ontwikkeling van het tweede thema boven een markante begeleiding van repeteerende triolen. Evenzoo de koraalachtige zinsneden in 't eerste en het derde deel, dat het meest accoordisch gezette stuk is. Het mijmerende hoofdthema wordt er voorgedragen door de fluiten boven rustige figuren van clarinetten en fagotten:



Monodisch grootendeels is de cadens van den Engelschen hoorn zooals die voor het eerst verschijnt in de tweede helft der inleiding



Aldus de eerste maten. Naderhand dient deze cantilene, gewijzigd in verloop en instrumentatie, als verbindingsthema tusschen de eerste drie deelen. In suizende vaart zet de finale in. Het woelige hoofdthema, aanvankelijk aan fluiten en clarinetten toevertrouwd, ontwikkelt zich in volgehouden zestienden als een contrapunteerende tegenstem van het snedige tweede thema, dat de Engelsche hoorn aanheft:



Een hooge unisonophrase leidt naar de voortzetting der zestiende figuren en een herhaling van het tweede thema. Met de doorwerking die een eigen

thema met zich brengt en de reprise eindigt het stuk abrupt en schalks. De stevige opbouw van het werk is in zijn vele onderdeelen scherp doordacht. Niet deze, maar de ingewikkelde structuur der meeste thema's compliceert in sterke mate dit mooie, brillant klinkende toonstuk. Zijn verzorgde uitvoering door het Concertgebouworkest werd geleid door van Otterloo zelf.

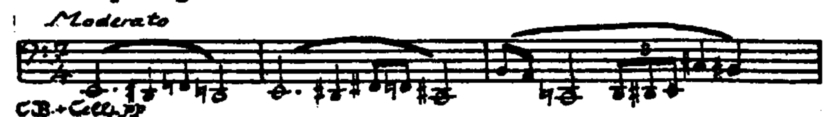
Het virtuoze werk van Hugo Godron neemt onder de noviteiten een bijzondere plaats in, een ereplaats zoo wil het mij voorkomen. Deze suite voor strijkensemble, clarinet en klavier behoort tot de recreatieve muziek van zeer goeden huize, waarin als de natuurlijkste zaak van de wereld de romantiek het hoogste woord heeft. In één adem geschreven met die onbekommerde overgave van een volleerd vakman aan zijn inval doet Godrons werk niet onder voor verfijnde snuisterijen als die waarmee o.a. Lecocq en Sullivan in hun oeuvre letterlijk gestrooid hebben. In die collectie hoort zij thuis deze suite, waar prompt in Jushny's mooisten tijd de Blaue Vogel zou op afgevlogen zijn. Wees daar verzekerd van, vol als ze is van dat goed, dat in zijn beste nummers een eersterangs cabaret artistique u voorzet. Niet dat het werk er om vráágt, maar toch, voor het z.g. klein tooneel is hier een vracht uit te halen. Pantomime zit er in en dans, dans. De beide hoekdeelen met hun harmonisch sterk gebonden polyphonie zijn kabinetstukjes, waarin Bizet pleizier gehad zou hebben. Waarheen mijn voorkeur trekt, weet ik niet, naar de wemelende rhythmen van het kleurig *Carillon* of naar *Cortège* met zijn zangerig lied en sierlijk wandelthema door een fugato uiteengezet, de plechtigheid en weemoed van het langzaam middenstuk. Contrapuntisch zijn die beide deelen zoo zwierig opgemaakt, zoo rijk en nergens overdadig, dat hun melodische luxe louter lust is. — De smachtende *Barcarolle* en de *Nocturne*, feller van accent — een zweempje uitheemsch van ingeving, met pentatonische wendingen alle twee — zijn homophoon gehouden.





in het ensemble teekent de clarinet zich af als de veel omworven prinses in een sprookje. Jos d'Hondt heeft de partij bewonderenswaardig geblazen, zijn spel zal me heugen. Wat een artiest! Gerard Hengeveld aan den vleugel trof het specifiek rubato van de middendeelen beter dan de strijkers, die daar te „academisch" speelden.

De *Ballade van Kapitein Joos de Decker* heeft Oscar van Hemel omgezet in een declamatorisch koorwerk met orkest. De verzen van den dichter Werumeus Buning leenen zich daartoe bij uitstek. De indruk, dien men van de toonzetting ontvangt, is in hoofdzaak die van de weergave der onheilsfeer, zooals die zich gaandeweg uitbreid over het lot van den opstandigen zeeman. Ook de schildering van het natuurgebeuren is overtuigend: de eentonigheid van den zingenden wind, het groote zuchten van de zee, den somberen storm, waarin het verdoemde schip roerloos liggen blijft. Van Hemel is overal eenvoudig gebleven. Eén enkel thema en zijn derivaten doordringt het heele werk. Het klinkt in den wind, in den golfslag, in den storm, maar bovenal in het hart van de Decker. In een pauken-solo, werkzaam aangewend, verkondigt het de ramp, die op handen is vanaf het moment dat de kapitein getuige wordt van Anna Maria's bedrog. In de openingsmaten van het werk wordt dat thema ontvouwen:



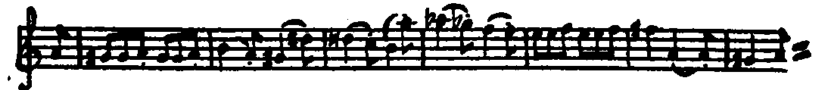
Wanneer de uitkijk het spookschip van de Decker in het oog krijgt, laat pianissimo een gedempte trompet het motief van den Vliegenden Hollander hooren:

Men weet het, ook Wagner heeft dien kwintroep aan een bestaand zeemanslied ontleend. Het motief is gemeen goed. In het betreffende tafereel heeft van Hemel het zinrijk toegepast. — Het declamatorisch gebruik van koor- en solistenstemmen, effectrijk als het is, vermoeit wanneer het onafgebroken aanhoudt. De parlandi brengen geen afwisseling genoeg. Het blijft grauw op grauw en men is dan ook dankbaar voor de aalmoes van een paar gevocaliseerde accoorden, die aan het slot van het eerste deel gezongen worden boven een motivische pauken-formule. Dankbaar ook al, omdat dit zachte daemonische zingen prachtig op zijn plaats is bij de Deckers vervloeking van Anna Maria. Dankbaar ten slotte, dat het bijzondere van het effect wordt gerespecteerd en er geen herhaling van plaats heeft. — Overal is van Hemel eenvoudig gebleven, zei ik. Ik neem er niets van terug, maar voeg er aan toe, dat die eenvoud ook wat simplistisch aandoet af en toe. Dan n.l., wanneer van Hemel zijn koers richt naar het contrapunt. In zijn talentvol werk overheerscht de harmoniek zoo sterk, dat de melodiek — hoe kan het anders — op het achterplan gedrongen wordt. Een gebrek is dat intusschen niet. Maar wanneer geen melodische gangen van beteekenis tot ontwikkeling komen, zal elke poging tot lineairen opbouw noodzakelijk een beetje onnoozel klinken.

De uitvoering liet veel te wenschen, met uitzondering van de altsoliste, Francine Lepage, die haar moeilijke partij ook in de parlandi met weldadig muzikale uitdrukking weergaf.

Het *Pianotrio* van de Vries Robbé, in drie deelen opgebouwd, begint met een zestal goed geschreven variaties, waarvan de vijfde, monodisch bepaald en voorgedragen door de cel, vanwege haar teertintige accoordreeksen wellicht de bekoorlijkste is. Een heldere fuga besluit het eerste deel. Haar welgekozen thema is ontleend aan de korte, tweestemmige inleiding, waarmee het werk opent:

Het middendeel met zijn welig melos toont de lyrische begaafdheid van den componist. De finale in rondovorm brengt een hoofd-thema, waarin de volgende passage voorkomt:



Het motief der laatste twee maten wordt ontwikkeld in het aansluitend tusschenspel en verschijnt, na de herhaling van het rondo-thema, in gevarieerde gedaante. Met de beknopte reprise van het tusschenspel, voorafgegaan door de tweede herhaling van het hoofdthema, eindigt deze zeer bezonnen compositie, kamermuziek van zuiver allooi.

Het Omroep-Trio — Hendrik Rijnbergen, Albert Loerkens en Pierre Palla — speelden het werk met warmte en subtiel begrip.

De opmerkelijk schoone, maar uiterst moeilijke koorliederen van Jan Koetsier werden ten gehoore gebracht onder omstandigheden van een verregaand tekort aan prestatievermogen van de zijde der koristen. De uitvoering, die dezen liederen toekomt, is voorloopig alleen te realiseeren met een solistisch bezet madrigaal-ensemble.

Koetsiers toonzetting van Jacobus Revius' prachtige verzen vind ik uitmuntend van stijl en uitbeelding, maar wat mij bovenal verrast, is het accent van persoonlijke ontroering, dat in de afgepastheid der a capella koorstructuur met zoo zeldzame overgave tot uiting komt, zonder ergens opdringerig te zijn. De sterkste spanning heeft het homophone *Avontgebet*. Forschheid en gloed zijn er op het hoogst. Accoordverbindingen en beweging der stemmen ten opzichte van elkaar, de loop der melodie, het is er alles even sierlijk gevormd en afgewogen. De twee voorafgaande liederen, meesterstukjes van vierstemmige melodiek, zijn vol fraaie details als de toepassing van een cantus firmus eerst in de sopraan, naderhand in den bas. Dit in het stralende *Gebet des middaechs*. Het andere, *Morgengebet*, geeft met zijn rijke variaties in iedere strofe een vernieuwing te hooren. Jammer dat een zinrijk excerpt te veel plaatsruimte vraagt, zoodat ik van een aanhaling uit deze belangrijke compositie af moet zien.

Om dezelfde reden kan ik hier uit de liederenreeks *Nederlandsche Steden* van Hans Schouwman evenmin iets te zien geven. Zuiver zijn ze, alle vijf, deze zangstukken met hun rustige harmoniek en de vocaliteit van hun melodisch verloop. Beschouwelijk als ze klinken naar den aard van hun gevoelstoon, vertoont *„Veere"* ook descriptieve trekken. De textkeuze duidt het al aan, men heeft te doen met stoere, conflictlooze muziek, waarin geen sprake is van hevige stuwingen of felheid van rhytmisch en dynamisch karakter. Schouwman is in 't algemeen uitgegaan van melodisch voortgebrachte accoordverbindingen, waaruit het profiel van klavier- en zangstem ontstaat. De laatste beweegt zich in het typisch barytonale toongebied. Door den componist begeleid, heeft Laurens Bogtman deze liederen uitnemend weergegeven.

Beiaardkunst van de beste soort is het, die Ferdinand Timmermans' carillon-bespeling liet hooren, zeer genuanceerd en met dien veerenden slag op de toetsen die bij toenemende sterkte nooit hard wordt, zoodat de klokken steeds een zingend karakter bewaren. In zijn vierdeelige *Suite*, een goede aanwinst, klinken volksliederen in rijke verscheidenheid van beiaardmatige zetting, met veel beweging in de discantklokken, waar snelle gefigureerde gangen en accoordbrekingen bij de vleet verschijnen.

TENTOONSTELLINGEN

Najaarstentoonstelling van de Mij Arti et Amicitiae te Amsterdam

DOOR R. PETERS

Wijlen Dr Schmidt—Degener ving in zijn kortelings als posthume gedachtenis verschenen verzamelwerkje „Phoenix", het essay „De Eeuw van Flaubert" met de volgende lezenswaardige regels aan:

„Tegen alle logica in blijven we de geschiedenis gaarne zien als een opeenvolging van eeuwen.

Vakken van honderd jaar, die onderling min of meer contrasteeren. Een eeuw, zoo leerde men ons, bevat de drie geslachten, noodig om de directe tradities weg te slijten en de veranderingen tot tegenstellingen te doen uitgroeien.

De willekeur dezer caesuur houdt geen verband met de ontwikkeling der gebeurtenissen — we weten het en vergeten het opzettelijk. Er zijn kleine jaargroepen wier sneller tempo meer dan een eeuw aan inhoud aflegt en daarnaast eeuwen wier geeuwerig halfbewustzijn zelfs den eigen duur niet bevroedt!"

Het is ons, bij het bezichtigen der najaarstentoonstelling van de Maatschappij Arti et Amicitiae, of hier — in kunstzinnig opzicht — van dit niet bevroeden van tijd en plaats, waarin deze toch meerendeels recente kunstwerken zijn ontstaan, geen klaar beeld voor oogen staat aan het grootste deel hunner scheppers.

Het meerendeel der werken, die hier geëxposeerd worden, toch ademt dien geest waarvan Schmidt—Degener gewaagt en doet ons niet zonder goeden grond vermoeden, dat de leden van deze, de traditie te angstvallig hoedende schildersbent veruit buiten het leven staan! En nu moge niets den waren kunstenaar meer sieren dan het zich verre houden van het politieke steekspel van allen dag —, het absolute vacuum (figuurlijk gesproken dan), waarin zich ons beeldend kunstenaarsdom in overgroote mate behagelijk en volmaakt voldaan betoont, is er toch wel een teeken van dat zij niet waarlijk leven in hun tijd, die thans zeer zeker niet zacht kabbelend als een beekje zijn bedding vervolgt.

Dit gebrek aan bewustheid treedt op zoo hooghartige wijze in het doorsneewerk onzer kunstenaars aan het licht bij opeenvolgende tentoonstellingen, dat het teekenend blijkt voor den geest, die over deze kunstenaars vaardig werd. Het is vanzelfsprekend dat burgerlijkheid nimmer de kracht tot het geniale kan putten uit het bewustzijn dat het aalgladde naturalisme het summum voor kunst en kunstenaar moet zijn! Het „net-echt", de uitroep van den per abuis in een tentoonstellingszaal verdwaalde, kenschetst volledig het gebrek aan inzicht in de ware doelstellingen van een kunst, die niet a priori ten doel heeft fotografisch-natuurlijk herscheppend te zijn! En met dit gebrek is menig schilder, onbewust wellicht, behept, ook al getuigt hij van degelijk vakmanschap, hetgeen dan toch een lichtpunt is!

Onze schilders, en hier moet men zeker ook de dames toe rekenen, die met Coba Ritsema aan het hoofd (n° 58) op niet minder waardeering aanspraak mogen maken, verloochenen in dit opzicht hun afkomst niet.

Een hommage aan den onlangs zeventig jaar geworden prof. Henk Wolter is de wand met een tiental werken van diens hand (zie afb. blz. 610). Hiervan vormt het kapitale stuk „Boeren uit de Campagna op de Piazza di Trevi" (n°. 85) het verdienstelijke hoogtepunt. en Wolter's inzending kunnen we nog eens te meer diens kundige In vlotte karakteriseering bewonderen, die in haar kleur steeds harmonieert. Het is het werk van een man die vele reizen deed en daarvan veel verhaalde in boeienden trant.

Een tweede hoogleeraar, maar één die eerst voor kort met de kunstzinnige toga werd toegerust, is Kuno Brinks. Hij zond een gegraveerd romantisch naakt (n° 11), dat vooral in de soepele rugpartij een lenigheid vertoont, dat vooral in technisch opzicht de volle bewondering afdwingt.

Het is slechts jammer dat deze graveur immer wat droog, wat kleurloos blijft en zoodoende niet op het epitheton ornans „schilder-graveur" aanspraak mag maken. Hij heeft het echter in het traditierijke kunstvak minder zwaar dan zijn echtgenoote, de dochter van den grooten Jan Sluyters, die immer met haar verdienstelijke schilderijen (n° 68) hetzij bloemstuk, hetzij figuur, in de verduisterende slagschaduw van het vonkenspattend genie van haar vader staat (nos 66 en 67).

De beide bloemstukken, die Sluyters inzond, bevestigen nog eens te meer het meesterschap over het palet, dat immer in Sluyters zoo boeiend is.

Cor Reisma komt voor den dag met een pikant en breed geschilderd stilleven met aardappelen (n° 57), een werk dat, hoewel niet geheel vrij van bravour, toch groote kwaliteiten bezit.

Rest ons nog de notitie van een aardige „Aardappeloogst in Drenthe" door van Dulmen Krumpelman (n° 17), een warm stilleven van A. Colnot (n° 13), een met zijn bekende meesterschap geschilderde „Assurbanipal beschouwt den buit" van Prof. J. H. Jurres en een gave simfonie in bruin van Leendert van der Vlist, „Oude potjes" (n° 79), een werkje dat zoo argeloos geschilderd werd, als wij in tijden niet van dezen toch zeer succesvollen kunstenaar zagen. De overige werken, op zichzelf niet onverdienstelijk, geven geen reden tot bijzondere vermelding.

Dick Stins zond een „Prometheus" in, een beeldhouwwerk dat voor ons gevoel niet voldoende boven het „portret" nog uitstijgt. Men stelle zich voor dat dit de hardsteenen incarnatie van den vermetele voorstelt, die, naar Zeus' straf, door Hephaestus op een rots in den Kaukasus vastgeklonken, door een arend wordt belaagd! Stins houde dit onderwerp vast, er steekt een brok prachtig beeldhouwwerk in, dat zeker zijn plaats verdienen kan.

„Soldaten am Atlantikwall"

„Soldaten zeigen ihr Freizeitschaffen" is de pakkende ondertitel van een in Den Haag ingerichte tentoonstelling, die het werk toont, dat door de soldaten van alle Weermachtsonderdeelen „am Atlantikwall" in hun vrijen tijd werd gemaakt.

Het is een imposante verzameling schilderijen, teekeningen, beeldhouwwerken, caricaturen, aquarellen, illustraties, decorontwerpen, kunstnijverheid enzoovoorts geworden. En waar hier de speciale nadruk wordt gelegd op het ontstaan in vrijen tijd, mag het wel even worden aangestipt, dat er, hoewel van beroepskunstenaars in den waren zin meerendeels niet gesproken kan worden, toch uitstekende staaltjes op menig kunstzinnig terrein worden getoond.



OBERGEFR. STÖCKER: HOHE NACHT DER KLAREN STERNE (FOTO A. FREQUIN)

De meesterlijke foto's, die o. m. duistere havens onder hooge luchten, maar ook het dagelijksche bedrijf van den soldaat suggestief verbeelden, verdienen, naast de kostelijke caricaturen „van den troep" mèt de illustraties, die in vitrines worden getoond, een speciale vermelding. Zoo heeft de „Graphik für eine Kompanie" van den hand van den Obergefreiter Stöcker (zie bijv. het hierbij afgebeelde vignet voor een avond, getiteld „Hohe Nacht der klaren Sterne"), meer dan tijdelijke waarde!

Zeker zal men de vele amateurs, die hier in noesten ijver hun beste beentje hebben voorgezet, bewonderen om hun geduld en doorzettingsvermogen, met zoo'n omvangrijk aantal werken voor den dag te komen; werken, waarvan het gemiddelde zeer bevredigend is en die den inzenders alleszins eer aandoen.

BOEKBESPREKING

Dr Joseph Goebbels: *Jaren zonder weerga. Vertaald door Steven Barends (uitg. Westland, Amsterdam).*

Elke redevoering door Dr Goebbels uitgesproken, elk artikel door hem geschreven, vormt een klein kunstwerk op zichzelf. Naar vorm en inhoud voldoen zij aan de hoogste eischen, die men überhaupt aan journalistiek werk stellen mag; elk woord is van ongeëvenaarde scherpte en overtuigende kracht, elke regel is van verbluffende klaarheid en eenvoud, maar verraadt daardoor toch steeds tevens den academisch gevormden geest van den spreker of den auteur.

Het haast wonderbaarlijke van deze artikelen van den Duitschen propagandaminister is, dat zij zoowel door den ongeletterden eenvoudige van geest, als door den wetenschappelijk gevormden intellectueel gelezen kunnen worden, zonder dat de eerste het idee behoeft te hebben, dat hij met deze lectuur wat te hoog gegrepen heeft en zonder dat de laatste er, als zijnde te eenvoudig van toon en gedachtte, neer behoeft te zien.

Ware het om deze redenen alleen reeds toe te juichen, dat van de verzameling van Goebbels' redevoeringen en artikelen uit de weergalooze jaren 1939 en 1940, het boek „Die Zeit ohne Beispiel", een (goede) Nederlandsche vertaling is verschenen, eens te meer verdient deze uitgave onze belangstelling, omdat zij een historisch overzicht over deze aan gebeurtenissen zoo rijke jaren geeft, zooals wij het ons niet boeiender en deskundiger kunnen denken.

Het is het geheim van Goebbels' artikelen, dat zij de meest ingewikkelde kultureele, politieke en strategische constellatie weten te schematiseeren, te ontdoen van alle bijkomstigheid en onwezenlijkheid en te herleiden tot haar laatste fundamenteele structuur.

Het is duidelijk, dat de auteur van een zoodanig artikel, behalve over een helder politiek inzicht, behoort te beschikken over een weergaloos scherp abstractievermogen en een subtiel onderscheidingsvermogen; daartegenover staat dan echter, dat ook de lezer, die niet over deze geesteseigenschappen beschikt, den doolhof van dergelijke gecompliceerde structuren aan de hand van den auteur vermag te doorloopen en te ontraadselen, dat hij den chaos van het hedendaagsche gebeuren leert te zien in al zijn wezenlijken eenvoud en natuurlijkheid.

Zoo werken Goebbels' artikelen, die in dit boek zijn verzameld, volksvoorlichtend in den waren zin van het woord en zoo zullen zij ook bij het Nederlandsch-lezend publiek de belangstelling verwerven, waar zij recht op hebben. A. B. Roels

Ernst von Hippel: *Bacon und Goethe als Staatsdenker (uitg. Novalis Verlag, Freiburg in Br.).*

Dat de tegenstellingen tusschen de elkaar op leven en dood bestrijdende wereldmachten Duitschland en Engeland niet slechts van economischen en machtspolitieken aard zijn, maar dat zij in laatste instantie haar oorsprong vinden in de fundamenteele geestelijke controverse van de beide volkeren, is een inzicht, dat reeds te zeer verbreid is, dan dat wij er nog bij zouden behoeven stil te staan. Het is, gezien deze situatie, niet verwonderlijk, dat Duitsche schrijvers zich op de genoemde tegenstellingen trachten te bezinnen door typische representanten van het Duitsche en Engelsche geestesleven scherp tegenover elkander te stellen en aan deze relatie dan tevens de algemeen-geestelijke tegenstellingen tusschen Duitsch en Engelsch denken te belichten.

Een soortgelijke poging werd reeds weinige jaren geleden gedaan door den staatsrechtsgeleerde C. Ritter in zijn uitstekend boek „Machtsstaat und Utopie", waarin overigens niet Duitsch en Engelsch, maar continentaal en insulair staatsdenken tegenover elkander werden gesteld; als typische vertegenwoordigers van deze polariteit koos Ritter terecht Machiavelli en Thomas Morus.

Het is duidelijk, dat Prof. von Hippel, wien het er niet om te doen was continentaal en insulair, doch Duitsch en Engelsch staatsdenken tegenover elkaar te stellen, zijn keuze op andere representanten heeft laten vallen; het zijn de Duitscher Goethe en de Engelschman Bacon.

Men kan natuurlijk al dadelijk de juistheid van deze keuze betwisten. Dat Bacon als typisch vertegenwoordiger van het Engelsche staatsdenken te beschouwen is, zal men — gezien het opvallend homogene karakter van het Engelsche denken in het algemeen en van het Engelsche staatsdenken in het bijzonder — eerder geneigd zijn te erkennen, dan dat Goethe, die ongetwijfeld een der meest Duitsche Duitschers is, die men zich kan voorstellen, nu juist ook als *staats*denker Duitschland in dezen kamp moet vertegenwoordigen. Waar Bacon, gezien zijn utopistisch Atlantis-geschrift, op den naam staatsdenker volledig aanspraak maken kan, daar is het, naar onze meening, wel zeer ver gezocht om Goethe op grond van zijn toch vrij spaarzame uitlatingen over socialiteit en staat tot typisch representant van het Duitsche staatsdenken uit te roepen.

Bij het doorlezen van dit boekje blijkt intusschen, dat ook de auteur zich van een en ander wel (vaag) bewust is geweest. Het grootste deel zijner beschouwingen immers wijdt hij aan de karakteriseering van den Engelschen en den Duitschen geest aan de hand van het (algemeene) denken van Bacon en Goethe. Vooral datgene, wat von Hippel zegt over Goethe's natuurbeschouwing, over zijn „Anschauung", zijn type-leer, zijn leer van de metamorphose en zijn anthropologie, werkt in zijn betrekkelijke beknoptheid toch zeer verhelderend, doordat Goethe's denken er in wordt beschouwd als één samenhangend geheel, waarin elk probleem slechts begrepen kan worden vanuit de problematiek van het geheel en waaruit geen onderdeel kan worden losgemaakt zonder zijn oorspronkelijken zin te verliezen.

Deze beschouwingen maken door haar helderheid de waarde van dit boekje uit, waaraan tenslotte het feit, dat het niet geeft wat de titel belooft, weinig af kan doen. A. B. Roels

Hugo Sieker: *Der Garten ohne Zaun (uitg. Alster Verlag Curt Brauns, Wedel in Holstein).*

In een uitermate prettig leesbaar boekje vertelt Sieker over planten en bloemen. Dat hij het zonder eenige pretentie doet en desondanks kans ziet om in een betrekkelijk klein bestek zooveel wetenswaardigheden bijeen te zamelen, verhoogt de waarde van zijn geschrift. Tusschen dichterlijke beschrijvingen en beschrijvinkjes van een enkele plantensoort, een enkele bloem, vinden wij wetenschappelijk verantwoorde en toch voor een ieder begrijpelijke beschouwingen over de kleur in het leven der planten, het gemeenschapsleven der planten, planten en kunst. De houtsneden van Gretl Götz verluchten het boek op kunstzinnige wijze. Jan van Rheenen

J. B. van Heutz jr: *De klap op de vuurpijl (uitg. Volk en Bodem, den Haag).*

Het is een oud spreekwoord, dat een gewaarschuwd man voor twee geldt; dit geldt in de politiek en voor staten evenzeer als in het privéleven van enkelingen. Welnu, t.a.v. de ontwikkeling in het Europeesche politieke leven was Nederland en de Nederlandsche regeering gewaarschuwd, dubbel en dwars. En wel door iemand, die recht van spreken had, n.l. den zoon van den ouden gouverneur-generaal Van Heutz.

Deze jonge van Heutz, die reeds in 1915 in publicaties over de neutraliteit van Nederland wees op de gevaren eener eenzijdige neutraliteitshandhaving, en die reeds toen voorspelde dat Nederland de dupe zou worden van deze partijdigheid, heeft geen resultaat van zijn werk mogen zien. De oorlog is gekomen en heeft zijn voorspelling, dat Nederland door zijn schijn-neutraliteit in moeilijkheden zou geraken, helaas bewaarheid! Met toenemende zorg heeft de jonge Van Heutz deze ontwikkeling gadegeslagen; hij zag, in de ontwikkeling van de wereldpolitieke machten van Engeland en Amerika, hoe langzamerhand neutraliteit onmogelijk werd, omdat het een militair en geen moreel begrip is — zooals hij in het begin van bovengenoemd boekje betoogt — en trekt daaruit zijn conclusies voor Nederland en de toekomst van Nederland in Europa.

Van Heutz is geen droge theoreticus, die zich slechts van achter zijn schrijftafel om het lot van Nederland bekommerd heeft. Toen de Führer den strijd aanbond tegen het bolsjewisme, meldde de zoon van den roemrijken generaal Van Heutz zich als vrijwilliger aan en streed aan de zijde van de Duitsche weermacht mede voor het behoud van Europa. Wanneer hij dan, teruggekeerd, in zijn boekje, dat nu ter bespreking voor ons ligt, enkele harde waarheden zegt in een soms typischen ongezouten soldatenstijl, dan heeft hij daartoe het recht, temeer waar hij blijk geeft van gezond verstand en een goeden kijk op de zaken waarover hij spreekt.

Het belangrijkste is ongetwijfeld de *politieke* kant van dit boekje. Want daaruit blijkt dat Van Heutz niet afgelaten heeft de Nederlandsche regeering te waarschuwen voor de gevolgen van haar eenzijdig pro-Engelsche politiek; ook zijn stem heeft dus geklonken in het koor dergenen, die steeds luide hebben geroepen: kom tot bezinning voor het te laat is.

Dat de regeering naar anderen niet heeft willen luisteren, is haar ernstige tekortkoming, maar dat zij zelfs naar den zoon van haar oud-gouverneur-generaal Van Heutz, een van de verdienstelijkste Nederlanders, niet heeft willen hooren, is een onvergeeflijke nalatigheid, die ons volk o.a. Indië gekost heeft. Het boekje is helder en overzichtelijk geschreven, eenige bijgevoegde kaarten verduidelijken het geheel; het is instructief voor degenen, die wat meer willen weten omtrent de achtergronden van dezen oorlog.

J. A. Boreel de Mauregnault

Gertrud Fussenegger: *Rebellen. Vertaling van Dr M. Th. Hillen (uitg. Westland, Amsterdam).*

Een aantal boeren, dat zich tot het Protestantisme bekeerd heeft, wordt door de kerkelijke autoriteiten van zijn grond verbannen. Nieuwe bewoners, trouw aan het Katholieke geloof, nemen hun plaatsen in. Maar jaren later keert de zoon van een der verdreven boeren terug, zweert het „ketterische" geloof af en ontvangt als belooning den grond en de hoeve zijner vaderen weder. Noch de man, noch de vrouw zijn aan den zwaren arbeid op de berghellingen gewend, hun handen staan verkeerd en zij worden geplaagd door gewetenswroeging over de afvalligheid, die de man beging om de hoeve, waarop hij geboren werd, en de vrouw omwille van den man; het bedrijf gaat achteruit, en geen van beiden is in staat het drijvende te houden, laat staan vooruit te brengen. Het is de meid, die zich op zekeren dag aan komt bieden op de hoeve, die van het bedrijf maakt wat er van te maken is, en die den zoon opvoedt tot een behoorlijken boer. Maar zij die hun geloof verrieden terwille van den grond, worden door het ongeluk achtervolgd. In den man ontwaakt een schuldige liefde voor Notburg, de knappe, flinke meid. De vrouw, door wroeging verteerd, brengt een kind ter wereld, dat geen levensvatbaarheid bezit en jong sterft. Zij begraaft het stilletjes onder een heg en wordt later door een bijenzwerm op het graf van haar kind gedood. De man huwt na den dood van zijn vrouw met de meid, hoewel hij weet dat zij niet hem, doch de hoeve liefheeft. Als het lijkje van zijn jongste kind ontdekt wordt, verdenkt men hem er van het vermoord te hebben, en hoewel hij onschuldig is, zijn alle aanwijzingen tegen hem en wordt hij op de verklaringen van zijn zoon tot langdurige kerkerstraf veroordeeld. De jongen drijft met Notburg, zijn tweede moeder, de hoeve verder en weet haar ook tot bloei te brengen. Maar tenslotte wordt het hem te machtig, hij bekeert zich tot het Protestantisme, het geloof zijner voorvaderen, en laat de hoeve weder aan de geestelijkheid over.

Rebellen — een weinig toepasselijke titel, want van rebellie is in het heele boek weinig of niets te bespeuren en de oorspronkelijke naam „Die Leute auf Falbeson" is in al zijn nietszeggendheid toch altijd nog beter — is een dier boeken, waarvan wij ons afvragen, waarόm men ze eigenlijk vertaalt. Niet zoozeer, omdat we het allemaal al eens eerder gelezen hebben — het aantal literaire motieven is uit den aard der zaak betrekkelijk beperkt — dan wel, omdat wij het allemaal al eens beter gelezen hebben. Ongetwijfeld levert de Duitsche literatuur tal van belangrijker werken op, waarvan tot nog toe geen Nederlandsche vertaling verscheen, en het is de taak van den uitgever, datgene wat hij het publiek zal voorzetten, te wegen en nogmaals te wegen. En wanneer hij, gewogen en nogmaals gewogen hebbende, tot vertaling besluit, is het zijn taak, voor een onberispelijke vertaling te zorgen. De vertaling van Dr M. Th. Hillen is geenszins onberispelijk. Het volgende citaat spreekt wat dat betreft wel voor zichzelf: „Dan echter wordt het dal ingesloten door twee rotsen, die uit den voet van de bergen vanuit het Zuiden en Noorden tot aan de Kimmach reiken en die den stroom niet anders dan in een ravijn vermocht te doorbreken; steil en duister gaat deze tusschen de wanden omhoog, van het bruisen der woedende wateren vervuld en een verschrikking in den winter vanwege de lawinen."

Jan van Rheenen

Janko Janeff: *Demonie dezer eeuw. Vertaald door Frits Sampimon (uitg. De Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam).*

Een bekend Nederlandsch philosoof omschreef eens het wezen en de taak der wijsbegeerte als het fungeeren als „het intellectueele geweten der kultuur". Zooals b.v. 's menschen religieus, aesthetisch, ethisch en juridisch geweten de levensphaenomenen — in den meest uitgebreiden zin van het woord — tracht in te deelen volgens de alternatieve waardebegrippen van heilig en profaan, schoon en leelijk, goed en slecht, rechtvaardig en onrechtvaardig, zoo tracht de wijsbegeerte deze levensverschijnselen te rechtvaardigen voor het intellectueele geweten en dus te aanvaarden als waar, of te verwerpen als onwaar.

Treedt men met het bovenomschreven begrip der philosophie Janko Janeff in zijn boek „Demonie dezer Eeuw" tegemoet, dan zal men al spoedig ervaren, dat men met deze ongecompliceerde, misschien zelfs naïeve, opvatting van wezen en taak der wijsbegeerte geen toegang tot zijn geest vinden en zijn gedachtenvlucht niet volgen kan.

Het is immers uit de volheid van zijn persoonlijkheid en uit de laatste diepte van zijn geest, dat hij de gedachten heeft geput en vorm heeft gegeven aan de ideeën, die hij in dit boek heeft samengebracht en opgebouwd, niet tot een *intellectueele rechtvaardiging* van de „Umwertung aller Werte", die in dezen tijd wordt voltrokken, maar tot een *geloofsbelijdenis* in den waren zin des woords, een weten dus, dat meer is dan slechts een verstandelijk weten, een weten, dat gevoed wordt door wortels, die geboord hebben tot in de diepste diepte van zijn geest en van zijn psyche.

Enerzijds nu is het juist het sympathieke in dit boek, dat men steeds weer bemerkt, dat hier een concreet mensch vanuit den rijkdom zijner persoonlijkheid tot ons spreekt, en niet eén geïsoleerde ratio in zijn abstractheid en dorheid tevens. Anderzijds echter ligt juist hierin ook weer het bezwaar opgesloten, dat wij tegen dit boek, gezien den persoon van den auteur, hebben. Janko Janeff immers is, wanneer wij goed zijn geïnformeerd, Bulgaar; hij is althans, naar hij zelf zegt, geboren in de schaduw der Balkan-bergen. Had hij een wetenschappelijk-wijsgeerig werk geschreven of althans willen schrijven, dan zouden wij hem hebben kunnen volgen op de paden der redelijkheid, wij zouden hem eventueel hebben kunnen bestrijden met argumenten, ontleend aan de intellectueele sfeer, waarin hij zelf zich bewoog. Janeff echter heeft geen wetenschappelijke bijdrage tot de kennis van het gebeuren onzer dagen willen geven, maar hij heeft — wij zeiden het hierboven reeds — zijn geloof in dit historische gebeuren willen belijden. Vandaar, dat wij hem, den Balkan-bewoner, op verschillende plaatsen niet volgen, ja zelfs niet begrijpen kunnen. Wanneer hij, om slechts een enkel voorbeeld te noemen, het landschap, in casu het berglandschap, van zoo grooten invloed acht op het menschelijke geestesleven, dat men b.v. de philosophie van Nietzsche nauwelijks begrijpen kan, wanneer men slechts gewend is op het vlakke land te wonen, dan is dat voor ons een teeken, dat hier iemand aan het woord is, die anders is dan wij zelf zijn, iemand op wien wij niet gelijken en dien wij — wanneer wij Goethe's „Du gleichst dem Geist den du begreifst" mogen omkeeren — dus ook niet begrijpen kunnen.

Intusschen neemt dit alles niet weg, dat groote gedeelten van Janeff's boek zoo al geen gemakkelijke, dan toch zeer instructieve literatuur ook voor ons vormen. De passages aan Hegel's denken gewijd, behooren tot de beste gedeelten van dit boek en maken alleen reeds het lezen ervan de moeite overwaard.

Waar, bij een boek als dit, een zuivere vertaling van het allergrootste belang is, wil men den auteur niet misverstaan, daar is het zeer te betreuren, dat de vertaling van Frits Sampimon ten eenen male niet voldoet aan de hooge eischen, die hier gesteld mogen worden.

Ten bewijze hiervan laten wij enkele voorbeelden volgen:

„Deshalb ist diese Logik etwas mehr als eine blosse Wissenschaft von den Formen und dem Prozess des Denkens" wordt vertaald door „Daarom is deze logica iets meer dan alleen een wetenschap van de vormen en van het denkproces" (blz. 122).

Op dezelfde bladzijde lezen wij, dat Hegel zich van een zich door tegenspraken ontplooiende *gedachte* bedient. Het Duitsche „Denken" behoorde hier door „denken" te zijn vertaald; het gaat hier immers niet om een geobjectiveerde „gedachte", maar om een methodisch „denken".

Hier is kennelijk niet van een verschrijving sprake, want dezelfde fout wordt herhaaldelijk gemaakt.

Op blz. 129 wordt „Selbstentgegensetzung" vertaald door „eigen tegengesteldheid", een uitdrukkingsvorm, waaruit het moment van innerlijke activiteit, dat in het Duitsche woord gelegen is, en waar het hier juist op aan komt, volledig is verdwenen.

Op blz. 134 wordt gezegd, dat het begrip zichzelf steeds tegenspreekt en dat het daardoor „het anders-zijn van zijn eigen wezen, *van* zijn dialectiek uitdrukt; dit „van" is volkomen zinloos en doet ons vermoeden, dat de vertaler niet in het minst begreep wat hij vertaalde.

Op de volgende blz. lezen wij „Hegel noemt het begrip in zijn verwerkelijkt gegeven „leven" ", terwijl de text luidt „Hegel nennt den Begriff in seiner verwirklichten Gegebenheit „Leben"."

Op blz. 184 en 185 wordt de Duitsche text „und bei Plato ist der Intellekt überhaupt die Verneinung der Erkenntnis, das Ende der Philosophie" vertaald door „en bij Plato is het intellect verdwenen en niet alleen verdwenen"!!

Op dezelfde blz. wordt „die Organisation der Ideeenwelt und des Erkenntnisweges zu ihr, zu den ewigen Exsistenzkräften" vertaald door: „de organisatie der ideeënwereld en van de wegen tot haar kennis, tot de eeuwige krachten der exsistentie", in plaats van door: „de organisatie der ideeënwereld en van de wegen tot de kennis over haar, (d.w.z.) over de eeuwige krachten der exsistentie".

Op blz. 198 wordt „das Geforderte" vertaald door „het gedwongene", hetgeen in het zinsverband volstrekt zinloos is, aangezien hier bedoeld wordt datgene, wat gevergd, gevorderd wordt. Deze bladzijde is trouwens wel opvallend slordig vertaald.

Wanneer dan in het vervolg „Kritik der reinen Vernunft" vertaald wordt door „Critiek van het zuivere Verstand", in plaats van „Critiek van de zuivere Rede" — wat iets geheel anders beteekent —, dan verwondert ons zulks eigenlijk al niet meer.

Wij haalden in het bovenstaande slechts enkele voorbeelden aan; het boek wemelt ervan. De vertaler heeft den auteur waarlijk geen dienst bewezen. Misschien mogen wij hem herinneren aan datgene, wat hij zelf in n°. 15 van den loopenden jaargang van het „Nieuwsblad voor den boekhandel" schreef: „Onjuiste vertalingen kunnen behalve de waarde en schoonheid van het oorspronkelijke werk verminderen, ook de strekking geheel te niet doen of in verkeerde banen leiden. Slechte vertalingen van wetenschappelijke werken zijn al heel erg gevaarlijk."

A. B. Roels

Hermann Gmelin: *Dantes Weltbild (uitg. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig).*

Zooals de Duitsche literatuurgeschiedenis als het ware beheerscht wordt door het werk van Goethe, zoo de Italiaansche literatuurgeschiedenis door dat van Dante. In het boek van den Keulschen hoogleeraar Gmelin worden de oorzaken van het feit, dat Dante in de kultuurgeschiedenis van zijn volk een zoo centrale plaats bekleedt, aan den lezer duidelijk gemaakt. In zijn opvattingen over den mensch, den staat en de natuur, was Dante's wereldbeeld van een dermate veelomvattendheid en diepte, dat geen Italiaansch schrijver-denker aan dit wereldbeeld kon voorbijzien, zonder terug te vallen in een stadium van kultureele ontwikkeling, dat Dante in wijsgeerig, politiek en literair opzicht reeds, hetzij gedeeltelijk, hetzij ten volle, had overwonnen.

In zijn beknopt, maar zeer overzichtelijk en helder werk brengt Gmelin den lezer begrip bij voor de eenmalige grootte en voor de Europeesche beteekenis van dezen Italiaanschen dichter, die, als een van de eerste renaissancisten, de eigenaardige dualiteit van middeleeuwsch en renaissancistisch denken in zijn leven en in zijn werk trachtte te overwinnen, zonder evenwel daarin volledig te slagen.

Het spreekt vanzelf, dat speciaal het kennisnemen van Dante's staatsbeeld voor den mensch van dezen tijd van een niet geringe actualiteit is, daar Dante immers als een der meest belangrijke voorstanders uit dien tijd van de Middeleeuwsche Rijksgedachte kan worden beschouwd.

A. B. Roels

Ludwig Tügel: *Das Dorkumer Tief (uitg. Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg).*

Van de aantrekkingskracht, die de mogelijkheden van de radio, niet alleen op den uitvoerenden kunstenaar, den musicus en den tooneelspeler, maar ook op den scheppenden kunstenaar, den componist en den auteur uitoefenen biedt de Hanseatische Verlagsanstalt ons in het bovengenoemde radiospel van Ludwig Tügel een merkwaardig document. Reeds om deze reden alleen zou men de uitgave van „Das Dorkumer Tief" kunnen toejuichen: het technisch versnelde levenstempo van onzen tijd, dat zich de radio tot voertuig koos, laat vooralsnog in ons kultuurbezit maar al te weinig sporen na, blijvend genoeg om er het modern kultuurbeeld uit op te bouwen. In verhouding tot den vaak reeds zeer belangrijken letterkundigen arbeid, ten dienste van de radio verricht, bezitten wij nog maar weinig publicaties, waarin deze arbeid werd vastgelegd en bestaat bijgevolg nog maar zelden de mogelijkheid om eenmaal plaatsgevonden letterkundige radio-uitzendingen nog eens nader, aan de hand der teksten, te bestudeeren, onderling te vergelijken en te analyseeren.

Er is in de laatste jaren onmiskenbaar een steeds inniger wisselwerking tusschen letteren en radio gegroeid en zooals uit elke wisselwerking werden en worden nog dagelijks hieruit nieuwe vormen geboren, terwijl er ook voortdurend nieuwe conflicten uit ontstaan.

Het boekje van Ludwig Tügel, de bekende schrijver van „Pferdemusik", toont ons nu in de eerste plaats van die conflicten een indruk. Tügel — zijn vroeger werk bewees ons dat — is bovenal romanschrijver en — dit werkje toont het aan — geen „radioman". En wie het nog niet wist kan uit „Das Dorkumer Tief" leeren, dat men alleen achter zijn schrijftafel ook geen „radioman" wordt; daarvoor is allereerst een grondige microfoonervaring noodig en bovendien een grondige kennis van de technische mogelijkheden, welke de studio biedt. Elke radiovakman zal, na vijf bladzijden van Tügels hoorspel gelezen te hebben, onmiddellijk begrijpen, waarom de leiding van den Deutschlandsender er eerst, zooals de schrijver in een voorwoord meedeelt, na het aanbrengen van belangrijke verkortingen toe kon overgaan dit hoorspel (onder den titel „Das glückhafte Schiff von Dorkum") uit te zenden.

De botsing tusschen de verlangens van den auteur en de eischen van de radio, waarvan „Das Dorkumer Tief" dus een documentair voorbeeld vormt, vertoont echter een zekere overeenkomst met het oude conflict tusschen auteur en theater. Wij weten hoe dit conflict het aanschijn gaf aan den letterkundigen tusschenvorm van het zgn. „leesdrama", de letterkundige schepping, die met gebruikmaking van de uiterlijke technische middelen van het theater, nochtans voor werkelijke opvoering ongeschikt is, maar niettemin toch een eigen, zelfstandig leven kan leiden en zelfs tot onvergankelijk letterkundig bezit kan worden.

Tügels „Dorkumer Tief" kan het best met zulk een leesdrama vergeleken worden, waarbij dan echter de technische middelen van de radio voor die van het tooneel in de plaats komen.

En als zoodanig opent het in druk verschijnen van dit hoorspel van Tügel belangwekkende perspectieven.

Want indien men eenmaal afziet van de radiotechnische tekortkomingen van „Das Dorkumer Tief" en het werkje louter op zijn letterkundige kwaliteiten beoordeelt, blijkt het van een fijne, ontroerende schoonheid en weet het ons evenzeer te boeien als „Pferdemusik" dat deed.

„Das Dorkumer Tief" houdt bovendien verband met „Pferdemusik", omdat Thüme, de verteller uit de laatste roman, ook hier weer in optreedt. Thüme is hier eigenlijk de door den schrijver gegeven verpersoonlijking van den lezer (over den „luisteraar" spreken wij nu niet meer); door Thüme heeft de lezer zelf deel aan het leven in het kleine Noordzeestadje Dorkum, met Thüme is hij aanwezig aan de stamtafel in de „Birnbaum", waar hij den apotheker Possehl en den landedelman Andreas von Prockwitz ontmoet en waar hij getuige is van een toenemende spanning tusschen de notabelen van het kleine stadje, veroorzaakt door een liefdesverhouding tusschen von Prockwitz' dochter en den oorlogsverminkte Krönke. Deze Krönke is de hoofdfiguur uit Tügels verhaal. En het is karakteristiek voor hetgeen men een Noord-Duitsche, met ons Nederlandsche wezen nauw verwante schuchterheid in Tügels verhaaltrant zou kunnen noemen, dat hij den lezer — en in het kader van het verhaal dus Thüme — nergens direct getuige doet zijn van de idylle tusschen de jonge Traute von Prockwitz en den zooveel ouderen, door het leven, meer nog dan door den oorlog gewonden Krönke. Deze schuchterheid tegenover een verhouding, te innig, te teer en te zuiver, om zelfs door een enkel woord niet geschonden te worden, doet geheel het verhaal feitelijk verloopen in monologen, monologen, waarvan slechts de lezer en Thüme de luisterende, maar nooit zich inmengende getuigen zijn. Maar juist in deze monologen ontwikkelt Tügel een kracht, die hem onbestreden tot een van de belangrijkste Noord-Duitsche schrijvers van dezen tijd doet zijn, een schrijver, wiens werk juist daarom in Nederland niet slechts nu gelezen, maar ook straks steeds nog herlezen zal worden.

W. G. Kierdorff

Rembert Ramsauer: *Nicolaus Coppernicus (uitg. Dr Georg Lüttke Verlag, Berlin).*

„Twee dingen zijn het, die, naar wij weten, voeren tot het geloof aan de goden: op de eerste plaats de wetenschap, dat de ziel het oorspronkelijkste en goddelijkste aller dingen is, op de tweede plaats de wetmatigheid in de beweging der sterren", zoo schreef de Grieksche denker Plato en vele eeuwen later getuigde op markant overeenkomstige wijze de Duitscher Kant: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der besternte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir".

De wetmatigheid van dezen besterden hemel ontdekt te hebben, de wetten van den kosmos te hebben gevonden, dit is de groote revolutionaire daad, die voor vier eeuwen door Copernicus werd gesteld. Vier eeuwen geleden openbaarde zich in den Oost-Duitscher Copernicus de geestelijk-psychische opstanding, die haar fundament vond in het herboren geloof in de wereld en in den mensch zelf, dit geloof, waardoor de renaissancistisch-humanistische levensbeschouwing het middeleeuwsche religieus-verankerde en van de wereld afkeerige denken overwon.

De „Gesellschaft zur Erforschung deutscher Kulturleistungen" heeft ter gelegenheid van het feit, dat 400 jaar geleden de eerste uitgave van „De revolutionibus orbium coelestium" in Neurenberg het licht zag, een Copernicus-biografie doen uitgeven, waarbij de nadruk ongetwijfeld op het illustratieve gedeelte is komen te vallen. De zestig platen, die dit boek versieren, zijn inderdaad met groote zorg en deskundigheid gekozen; zij doen het ons echter eens te meer betreuren, dat de beschrijving, die Rembert Ramsauer van het aan gebeurtenissen zoo rijke leven en speciaal van het zoo heftig bewogen geestesleven van Copernicus geeft, slechts een uiterst oppervlakkig karakter draagt. Voor hem, die van de voortreffelijke, ook in dit jaar verschenen, Copernicus-biografie van Will-Erich Peuckert heeft kennis genomen, is de levensbeschrijving van Ramsauer wel uiterst vlak en mat.

Van de geestelijke spanningen tusschen middeleeuwsch en renaissancistisch denken, tusschen gestabiliseerde orde en fel bewogen onrust, tusschen kerkelijke gebondenheid en Faustische bewogenheid, van al deze tegenstellingen, waaruit wij de figuur en het werk van Copernicus toch eerst ten volle kunnen begrijpen en waardeeren, ervaren wij vrijwel niets. Waar het den modernen mensch toch niet zoozeer gaat om de historische feitelijkheden uit het leven van „der weise Mann, der über das Gestern herrschet", maar veeleer om de geestelijke problematiek van Copernicus' tijd en om zijn plaats temidden van deze kultureele en politieke constellatie, daar is het te betreuren, dat de schrijver van deze zooveelste Copernicus-biografie aan deze vraagstukken volledig is voorbijgegaan.

A. B. Roels

RECTIFICATIE

Bij de bespreking van het boek van Werner Daitz „Lebensraum und gerechte Weltordnung, Grundlagen einer Anti-Atlantikcharta", in het nummer van De Schouw van September 1943, werd abusievelijk „Westland" als uitgever vermeld; dit behoorde te zijn „De Amsterdamsche Keurkamer".